Eggebrecht, Hans Heinrich [Herausgeber]

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie

Bd.: 2

Stuttgart 1972 - 2006

HANDWÖRTERBUCH DER MUSIKALISCHEN TERMINOLOGIE

Ordner II: Clav–E

Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz

nach HANS HEINRICH EGGEBRECHT

herausgegeben von

ALBRECHT RIETHMÜLLER

Schriftleitung

MARKUS BANDUR



FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART

Clavis

lat. (griech. κλεῖς), Holzstück, Kloben, Stange der Kelter, Riegel, Schlüssel; frz. clef, clé; ital. chiave (Dim. chiavetta); engl. clef, key; dtsch. Schlüssel.

I. Vor der Mitte des 12.Jh. ist das Wort clavis in musikalischem Zusammenhang außer bei Aribo (s. II.) bisher nur im VERGLEICH und als METAPHER nachgewiesen.

II. (1) Aribo gebraucht um 1070 clavis für die GRENZTÖNE DES AMBITUS der acht toni. (2) Der Autor der *Summa musicae* (um 1300) knüpft möglicherweise an diesem wohl singulären Sprachgebrauch an, wenn er clavis u.a. für die Tonstufe der FINALIS verwendet; vielleicht hieran anschließend, wird engl. key bis in die Gegenwart im Sinne des GRUNDTONS EINER TONART, zugleich als Terminus für TONART selbst, gebraucht. (3) Ähnlich wie sonus begegnet im 16.Jh. key auch als Terminus für die STIMMLAGE.

III. Um die Mitte des 12.Jh. in einem ersten Beleg greifbar, ist clavis seit dem späteren 13.Jh. als Bezeichnung der TASTE, teilweise einschließlich des mit ihr zusammenhängenden Spielmechanismus, nachgewiesen.

IV. Im späten 12.Jh. ebenfalls nur in einem Beleg nachgewiesen, ist clavis seit dem späteren 13.Jh. auch (1) im Sinne der TONSTUFE im Tonsystem bezeugt; auf deren graphischen Repräsentanten übertragen, dient clavis als Benennung (2) des der Tonstufe zugeordneten TONBUCHSTABENS und (3) der KOMBINATION VON TONBUCHSTABE UND SOLMISATIONSSILBE(N).

V. Gleichfalls seit dem späteren 13.Jh. wird clavis auch speziell als Benennung jener Tonbuchstaben und der aus ihnen entwickelten Zeichen gebraucht, die in der Notenschrift als „SCHLÜSSEL" und AKZIDENTIEN Verwendung finden.

VI. Seit etwa der Mitte des 15.Jh. werden die verschiedenen Arten von claves (Tonbuchstaben, Schlüssel, Akzidentien) durch SPEZIFIZIERENDE BEIWÖRTER differenziert.

VII. Die Frage nach der PRIORITÄT DER MUSIKTERMINOLOGISCHEN VERWENDUNG von clavis für Taste, Tonstufe oder Tonbuchstabe dürfte zugunsten der Tastenbezeichnung zu entscheiden sein.

I. Im Musikschrifttum bis um 1100 wird das Wort clavis mehrmals im VERGLEICH und als METAPHER zur Bezeichnung der musiktheoretischen „Schlüsselstellung" einer Sache gebraucht. Guido Aret., *Micrologus* (1025/26), vergleicht die sechs regulären Intervalle (vocum consonantiae, clausulae) des Cantus mit Schlüsseln:

Habes itaque sex vocum consonantias, id est tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, diatessaron et diapente. In nullo enim cantu aliis modis vox voci coniungitur, vel intendendo vel remittendo. Cumque tam paucis clausulis tota harmonia formetur, utillimum est altae eas memoriae commendare, et donec plene in canendo sentiantur et cognoscantur, ab exercitio numquam cessare, ut his velut clavibus habitis canendi possis peritiam sagaciter ideoque facilius possidere (CSM 4, 105f.: IV, 12–17);

eine Glosse der Hs. C_1 (12.Jh.) präzisiert: clavibus id est per quas cantus aperitur ut hostium [= ostium] clavi (CSM 4, 106); ähnlich ein anon. Guido-Kommentar (spätes 11.Jh.): clavibus, per quas scientia cantus aperitur sicut ostium a clavi (ed. Smits van Waesberghe 107: 85).

Auch ein anon. Traktat in der Hs. Sevilla, Bibl. Capitular Colombina, 5.2.25 (15.Jh.) gebraucht clavis im Hinblick auf consonantiae; die Formulierung „que principales musice claues dicuntur" wird wohl nicht terminologisch („die als principales claues der musica bezeichnet werden"), sondern nur metaphorisch („die man die hauptsächlichen Schlüssel der musica nennt") zu verstehen sein: Dicto de sex coniunctionibus uocum cantinelle que imperfecte dicuntur, nunc dicendum est de quinque consonantiis musice que principales musice claues dicuntur (f. 26').

Anders weist Johannes Affl., *Musica* (um 1100), den gregorianischen tenores (Rezitationstöne der acht Psalmodien, deren Abschluß die Differenzen sind) eine Schlüsselposition zu:

Et tenores quidem in musica vocamus, ubi prima syllaba *saeculorum amen* cuiuslibet toni incipitur. Quasi enim claves modulationes tenent, et ad cantum cognoscendum nobis aditum dant (CSM 1,82: XI, 3–4);

der Anon. Schneider (2.Hälfte 12.Jh.) übernimmt diesen Vergleich fast wörtlich: Tenor enim a teneo dicitur, quia claves modulationis tenent et ad cantum cognoscendum nobis aditum dant (ed. Schneider, *Gesch. d. Mehrstimmigkeit* II, Bln 1935, 110);

ähnlich noch im 15.Jh. der anon. *Tract. de natura et distinctione octo tonorum musice* (CS II, 434b) und Conradus de Zab., *Novellus musicae artis tract.* (ed. Gümpel 76: AT, 4).

Unter der Überschrift *De clavibus musicae artis* faßt ein anon. Autor (*De musica antica et moderna*, spätes 11.Jh.) sieben offenbar für den Sänger bestimmte, teilweise recht allgemein gehaltene Regeln zusammen. Was unter clavis in der zweiten Regel zu verstehen ist, konnte nicht geklärt werden (in den anschließenden fünf Regeln kommt das Wort clavis nicht mehr vor):

Quot sunt claves musicae artis? Septem. Quae? Prima: quanto plus voces in altum resonantur, tanto plus promptiorem spiritum efficiunt. Secunda: omnis bona operatio per musicam invenitur, quia sic per clavem musicam districti, per harmonicos rhythmos intus, venarum pulsibus et contractione nervorum commoveamur ad bona faciendum... (ed. Lafage, *Essais*, Paris 1864, 400, bereinigte Fassung).

Die Tatsache, daß das Wort clavis in Zusammenhang mit musikalischen Sachverhalten so unbefangen im Vergleich und als Metapher gebraucht wird, läßt vermuten, daß diesen Autoren eine spezifisch musikterminologische Verwendung von clavis noch unbekannt, jedenfalls nicht geläufig gewesen ist. Allerdings schließt die spätere musikterminologische Festlegung metaphorischen Gebrauch nicht grundsätzlich aus; Elias Salomonis, *Scientia artis musicae* (1274), verwendet clavis im Sinne von Tonbuchstabe (IV. (3)) und Schlüssel (V.) und definiert die Guidonische Hand gleichwohl als „clavis, figura sive instrumentum continens omnimodam notitiam artis musicae..." (GS III, 23a); die Elemente einer schematischen Darstellung nennt er bei deren Erklärung „prima clavis artis musicae" bzw. „secunda clavis seu secunda instructio" (GS III, 25a).

II. (1) Aribo, *Musica* (um 1070), bezeichnet die Tetrachordtöne A–D und a–d als die claves der plagalen, D–G und d–g als die claves der authentischen toni:

Tetrachordorum quoque differentia est nonnulla, quia tetrachordum gravium et superiorum claves sunt plagalium, tetrachordum finalium et excellentium claves sunt autentorum (CSM 2,21: 69);

je zwei dieser Tonstufen markieren als theoretische GRENZTÖNE DES AMBITUS im Oktavabstand die für den

tonus „konstitutive" essentialis positio, wie Aribo am Beispiel des Tonraumes D–d, der sowohl dem ersten authentischen als auch dem vierten plagalen tonus zugehört, näher ausführt:

Iam probavimus, quod modus saepe dictus inter .D.d. constitutus tam materialis sit plagae quarto id est octavo tono, quam autento primo... aut adimamus, si naturaliter possimus, tribus gravibus .A.B.C. tribus superioribus .a.♮.c., quod non sint constitutivae et materiales tribus plagis, tono scilicet secundo, quarto, sexto; aut quartae gravium quartae superiorum concedamus, ut materiales sint claves quarto plagalis, octavo denique tono. Sed impossibile est, ut tribus praepositis gravibus et superioribus trium plagarum constitutionem adimamus. Ergo possibile est et verissimum, ut quartae gravium et superiorum quarti plagae id est toni octavi essentialem concedamus positionem (CSM 2, 32: 60–61).

Ob Aribo das Wort clavis ebenfalls nur als Metapher oder aber als musikalischen Terminus verstanden wissen will, ist kaum zu entscheiden. Einerseits führt er das Wort nicht – wie Guido und Johannes Affl. mit velut bzw. quasi – unverkennbar als Vergleichswort bzw. Metapher ein, sondern gebraucht es von Anfang an wie einen Terminus. Andererseits gibt er trotz des bei ihm wohl singulären Sprachgebrauchs keine Definition und verwendet clavis gleichzeitig, wenn auch nicht gleichbedeutend, mit anderen metaphorischen Ausdrücken wie thalamus (id est finalis, CSM 2, 17: 60ff.) oder cingulum, vinculum, mediatrix, die auch in späterer Zeit nicht zu Termini geworden sind. So lauten die Beitexte in seiner caprea genannten schematischen Übersicht über die vier Tetrachorde:

A B C D	claves dumtaxat plagarum
D E F G	finales communes et plagalium cingula et autentorum claves
a ♮ c d	mediatrices autentorum et plagalium claves
d e f g	tantum claves autentorum (CSM 2,4: nach 34).

In einem anderen Paragraphen stellt Aribo clavis/claudere und vinculum/vinculare bzw. dimidiare (im gleichen Sinne wie zuvor cingulum und mediatrix) einander gegenüber:

Prima species diapason constat a prima gravium, prima finalium, prima superiorum ita ut gravis et superior legitimi sint ascensus descensusque claves, finalis medium eiusdem diapason vinculum, in qua est .D. commissura diatesseron et diapente. Sic secunda species diapason secunda gravium, secunda superiorum clauditur .B.♮. et secunda finalium .E. vinculatur. Tercia terciis, quarta quartis et clauditur et dimidiatur .C.F.c., .D.G.d. (CSM 2,27: 21–22).

Der offensichtlich freie Wechsel zwischen den synonymen Wörtern cingulum, vinculum und mediatrix zeigt, daß clavis bei Aribo jedenfalls nicht in einem geschlossenen System von Termini gebraucht wird. Da Aribo jedoch in auffälligem Unterschied zu diesem Wechsel auf dem einen Wort clavis beharrt, wenn er von den Grenztönen spricht, muß mit einer gewissen terminologischen Fixierung gerechnet werden, die freilich die Wahrscheinlichkeit metaphorischen Ursprungs nicht in Frage stellt („Schlüsselstellung" der Grenztöne einer jeden essentialis positio).

(2) Möglicherweise in direkter Anknüpfung an diesen Sprachgebrauch im Rahmen der Tonartenlehre, wenn auch im sachlichen Bezug modifiziert, verwendet der anon. Autor der *Summa musicae* (um 1300) clavis im Sinne der Tonstufe der FINALIS: er bezeichnet die vier finales D, E, F, G als claves (auch claves propriae, GS III, 225a), die collaterales a, b, c als viceclaves (auch claves vicariae, GS III, 221b, 225a); erst die Prägung des Wortes viceclavis läßt deutlich werden, daß der Anon. unter clavis hier nicht eine jede, sondern nur ganz bestimmte Tonstufen versteht:

Quae sunt claves et viceclaves tonorum finales. Dictum est, quia protus finitur in D.sol,re; deuterus in E.la,mi; tritus in F.fa, ut; tetrardus in G. sol, re, ut, et hae claves proprie et regulariter tonis iam dictis debentur...
In gravibus cantus finitur iure tonorum,/ Tres in acutis sunt viceclaves, clavibus horum,/ Protus D. sed deuterus E. sibi poscit habendum:/F. trito, sed G. tetrardo crede colendum./Sunt tribus his primis a. b. c. collaterales,/Forma dissimiles in cantu sunt bene tales (GS III, 220a u. 221).

Daneben verwendet er den Ausdruck clavis discretiva für die Stufen F, G, a, b; die Häufigkeit, in der ein Gesang seine clavis discretiva übersteigt, entscheidet über seine Zugehörigkeit zum authentischen oder plagalen tonus:

Claves discretivae tonorum in digito minimo continentur, quae sunt F.fa,ut, G.sol,re,ut, a.la,mi,re, ♮ durum. Sunt autem quatuor, nec plures nec pauciores, quia cum toni sint octo, quaelibet clavis discretiva differentiam operatur duorum tonorum: F.fa,ut enim primum a secundo discernit, G tertium a quarto, a quintum a sexto, ♮ durum septimum ab octavo.
Forte quaerit aliquis, quare claves discretivae istae et non aliae sunt statutae? Ad quod dicendum est, quod cantus plagalis magis perambulat claves inferiores, et superiores authentus, et propter hoc merito claves discretivae sic ordinantur, ut duae ipsarum ultimae sint gravium, et aliae duae primae sint acutarum. Itaque per hanc regulam... cantum authentum a sua plagali discernes. Si cantus proti plures habet notas super F.fa,ut, quantum ad hoc est authentus et primi; si plures infra, quantum ad hoc est plagalis et secundi... (GS III, 225bf.); u.a. dieser Passus wird mit geringen Änderungen zitiert in der *Ars discantus sec. Johannem de Muris* (2.Hälfte 14.Jh., CS III, 101bf.).

An diese auf Finalis und andere tonal wichtige Stufen bezogene Verwendung von clavis, die allerdings nur bei den angeführten Autoren nachgewiesen werden konnte, schließt vielleicht die bis in die Gegenwart gültige Definition von engl. key an, nach der dieser Terminus nicht nur im allgemeinen Sinne von Tonstufe und Tonbuchstabe, sondern auch speziell im Sinne des GRUNDTONS EINER TONART bzw. der TONART selbst gebraucht wird:

GrassineauD (1740): Key, a certain fundamental note or tone, to which the whole piece, be it Concerto, Sonata, Cantata etc. is accommodated, and with which it usually begins, but always ends... It must be observed however, that in common practice, the Keys are said to be different, where nothing is considered but the different pitch or tune of the sound on which the different closes are made. In which sense the same piece is said to be in a different key, according as it begun in different degrees of tune...
To prevent any confusion which might arise from using the same word in different senses, Mr Malcolm proposes the word Mode to be substituted instead of the word Key, in the former sense... (115 u. 117).

(3) Wie im lat. Musikschrifttum sonus, wird im 16.Jh. auch key im Sinne der STIMMLAGE verwendet:

Morley, *A Plaine and Easie Introd.* (London 1597): PHI. You have caused two sundry parts sing the same notes in one and the selfsame key.
MA. That is no fault, for you may make your song either of two trebles or two Means in the high key or low key as you list... (ed. Harman 274).

Da die bei Aribo und in der *Summa musicae* aufgezeigten Verwendungsweisen von clavis (von dem erwähnten Zitat in der *Ars discantus* abgesehen) in der mittelalterlichen Musiktheorie keine Resonanz gefunden zu haben scheinen, braucht wohl auch mit ihrem Einfluß auf die im folgenden darzustellenden weiteren Verwendungsweisen und ihre Geschichte nicht gerechnet zu werden.

III. Der früheste Beleg für die Verwendung des Wortes clavis in zweifelsfrei musikterminologischer Festlegung wurde bei Guido von Cherlieu, *Reg. de arte musica* (Mitte 12. Jh.), gefunden:

Prima enim vox et ultima uniuscuiusque [scil. tonus, semitonium, ditonus, semiditonus] dissonant, nec aliquam inter se dulcedinem exprimunt, quia evidenter auditu perpendent, si duas claves in organis, que faciunt aliquam illarum vocum, simul transeant, simul sonent et dissonent (CS II, 153a).

Daß an dieser Stelle unter clavis die TASTE bzw. der diese einschließende Spielmechanismus zu verstehen ist, geht aus der unmittelbaren Verknüpfung mit der Orgel (organa) hervor. Ähnlich veranschaulicht auch Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1272 u. 1304), eine Gesangsfigur (flos) mit dem Hinweis auf ihre Wiedergabe auf der Orgel:

Horum autem florum qualitas simul et diversitas in organis ostenditur hoc modo: quando enim aliquem cantum tangimus in organis, si aliquam notam eiusdem cantus florizare volumus, puta G in gravibus, tunc ipsa aperta immobiliterque detenta non sui inferiorem in medietate, puta F grave, sed potius superiorem, a scilicet, vibramus acutum (ed. Cserba 184, 14–20).

*

Exkurs: Die antike Orgelbaulehre unterscheidet zwischen der eigentlichen Taste als dem Teil, der vom Spieler berührt und durch Fingerdruck bewegt wird (Heron: ἀγκωνίσκος, Vitruv: pinna) und der Schleife, die, mit der Taste durch einen Hebelmechanismus verbunden, sich innerhalb der Lade verschieben läßt und dabei die Windzufuhr zu den Pfeifen freigibt oder verschließt (Heron: πῶμα, Vitruv: plinthides). Erstmals bei Cassiodor, *Expos. in psalterium*, Psalmus CL (um 540), ist das Wort lingua als Terminus des Orgelbaus nachgewiesen, hier wohl als Benennung der Taste oder des gesamten, Taste und Schleife einschließenden Spielmechanismus:

Organum itaque est quasi turris quaedam fistulis fabricata, quibus flatu follium vox copiosissima destinatur; et ut eam modulatio decora componat, linguis quibusdam ligneis ab interiore parte construitur, quas disciplinabiliter magistrorum digiti reprimentes, grandisonam efficiunt et suavissimam cantilenam (MignePL LXX, 1052f.; fast gleichlautend wiedergegeben in dem anon. *Vocabularius* [11. Jh.], ed. Lafage, *Essais*, Paris 1864, 406).

Es ist jedoch wahrscheinlich, daß lingua ursprünglich als anschauliche Benennung allein der wie eine „Zunge" aus der Windlade herausziehbaren Schleife („Schieber") diente; in diesem Sinne wird lingua jedenfalls auch im mittelalterlichen Orgelbauschrifttum noch gebraucht:

Theophilus, *De organis* (1. Hälfte 11. Jh.): Altera vero pars ligni, quae et superior esse debet, metiatur interius aequaliter, ubi disponantur septem vel octo cavaturae, in quibus diligenter iungantur linguae, ita ut habeant facilem cursum educendi et reducendi, sic tamen ut nichil spiraminis inter iuncturas exeat (ed. Theobald 146f.).

Die hier beschriebene Orgel besitzt, wie auch andere, durch Abbildungen bekannt gewordene Orgeln des 9. bis 11. Jh., keine Tasten: die Schleife wird mittels eines aus der Windlade herausragenden Knaufs unmittelbar vom Spieler in horizontaler Richtung bewegt. Einen aus Taste (lamina) und Schleife (lingua) bestehenden Spielmechanismus beschreibt erstmals im Mittelalter (um 1000) in Anlehnung an Heron der Berner Anon.:

Post obturatis ipsis foraminibus ut aperiri possint liquefacto plumbo super tabulam et linguas capsa replebitur · Denuo extracte lingue in suis foraminibus erunt mobiles et cursoriae... Super unamquamque uero linguam numquam nisi simple et duple fistule possunt constitui · quia his est una uox acuta et grauis... Deinceps instrumenta reliqua fiunt · id est in quodam ligno ante capsam firmo · fiunt secundum numerum linguarum · ex cornu semicirculi ⟨et⟩ lamine ligneae in summo ferrate ferro · quod hereat medietati uirgule ferreae herenti capitibus semicirculorum et linguarum · ut a tergo depressa lamina · tota lingua usque ad herentem uirgam ferream recondatur laxa lamina lignea usque ad medietatem primi foraminis extrahatur (ed. Nef, AMl XX, 1948, 16–18).

Die früheste erhaltene bildliche Darstellung einer Orgel mit Tasten stammt allerdings erst aus der Zeit um 1270 (Psalter von Belvoir Castle).

Neben clavis werden im späten Mittelalter auch andere Tastenbezeichnungen wie plectrum, modulus, → tactus gebraucht. Auf die „Spiel"-Terminologie (tangere, toucher, tastare, rühren) gehen die vulgärsprachlichen Bezeichnungen frz. touche; ital. tasta, tasto; dtsch. Taste, Tangent, übersetzt auch Rührholz, zurück. Die Gesamtheit der Tasten wird hingegen mit Ausnahme des Ital. (tastatura, tastiere) in Anlehnung an das Wort clavis gebildet: frz. clavier; engl. key-board; dtsch. Klavier, Klaviatur, daneben auch Tastatur; im lat. Musikschrifttum der Neuzeit ist claviatura, clavarium belegt. Insgesamt harrt die Geschichte der Tasten-Terminologie noch der Aufarbeitung.

Lit.: J. PERROT, L'Orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIIIe siècle. Paris 1965; W. APEL, Gesch. d. Orgel- und Klaviermusik bis 1700, Kassel, Basel, Paris, London, New York 1967, 7–13.

*

Seit dem späteren 13. Jh. ist clavis eine häufig gebrauchte Bezeichnung für die Taste bzw. den ganzen die Taste einschließenden Spielmechanismus der Orgel und anderer Tasteninstrumente. Ob die Autoren musiktheoretischer Abhandlungen clavis im engeren oder weiteren Sinne verstanden wissen wollen, ist aus den Texten selbst nicht ersichtlich, da es in ihnen primär um die Existenz von Tasten überhaupt geht, die als Repräsentanten je einer fixierten Tonstufe wichtig sind (zu diesem Aspekt s. a. VII); mit der tabula, die clavis genannt werde, meint Hieronymus sicherlich die Taste allein, auch wenn er sich auf das Freigeben des Weges für den Orgelwind bezieht, das durch ihr Niederdrücken nur mittelbar bewirkt wird:

Hieronymus de Mor., *op. cit.*: ...etiam in instrumentis organicis quasdam tabulas principalibus litteris harmonicarum clavium [Tonstufen] descriptas, ex quarum inflexione meatus quidam edentes sonum harmonicum aperiuntur, non inflexae autem claudunt eosdem, dictum sonum ⟨ed⟩entes claves similiter nominant, quae clausae claudunt, apertae aperiunt dulcedinem organicae melodiae (ed. Cserba 48, 2–8);
Engelbert v. Adm., *De musica* (um 1300): Utilis est etiam praedictarum inceptionum consideratio ad constituendum in organis musicis ordinem et sufficientiam clavium et inceptionem ab illis litteris, in quibus incipit ordo vocum... Praedictus quoque numerus et ordo vocum et litterarum sive in manu musicali sive in monochordo sive in clavibus organorum non una, sed duabus diapason est contentus... (GS II, 327af.);
Anon., *Summa musicae* (um 1300): Item rudis cantor cum alio frequenter studeat et mutationes et intervalla consideret diligenter, et ut melius per se cantare valeat, cantum corde addiscat. Visitet etiam cantilenam suam extra [?] intervalla, vel cuius sit

modi. Et si flexibilem vocem non habeat, sed dissonus fuerit, et si favorem forte vel etiam adiutorium doctoris obiectum omiserit, curam impendat, instrumenta musica exerceat et sepius eis utatur, qualia sunt monochordum, symphonia, quae dicitur organistrum, in organis etiam cantare laboret. In his etiam instrumentis nota de facili errare non potest et a sono suo longius distorqueri, eoquod notae per claves certas et signatas facile possunt considerari et promte proferri absque socio vel magistro cantore (GS III, 216b);
ibid.: Non tamen hic cesset, colat instrumenta sonora, / Clavibus et tactis iungat concorditer ora (GS III, 217);
Eger, *Cantuagium* (um 1380): Claves enim seu notas, quas ipsum [monochordum] habet in se coniunctim, alia instrumenta habent divisim, ut patet in psalteriis et citharis organisque et aliis ludis similibus, in quibus, si chorda vel clavis una sonat ut, alia divisa ab illa sonat re, tertia mi, quarta fa et sic ultra (ed. Hüschen 39).

Bei der Beschreibung des orgelähnlichen (mit Bälgen arbeitenden) Vogelbaums im *Jüngeren Titurel* Albrechts von Scharfenberg (um 1270) dürfte unter dem Wort sluzzel die Taste (wohl mitsamt dem Spielmechanismus) zu verstehen sein: jeder Vogel sang nach seiner Art hoch oder tief, und zwar jeweils gemäß der (mechanischen) Führung durch den sluzzel; der Meister seinerseits kannte den jeweiligen sluzzel gut, mit dem er die Vögel zum Singen bringen konnte:

uz balgen gie dar in ein wint, daz ieglich vogel sanc in siner wise, / Einer hoch, der ander nidere, ie nach des sluzzels leite. / ... / swelcherleie vogel er wolde stungen, / der meister wol bekante den sluzzel, ie dar nach di vogel sungen (ed. Wolf I, 99: 392f. [372f.]);
zum Gebrauch des dtsch. Wortes Schlüssel für die Taste vgl. auch Virdung, *Musica getutscht* (Basel 1511), f. BI u. passim.

In den spätmittelalterlichen Abhandlungen über den Bau von Saiteninstrumenten mit Klaviatur scheint clavis allein die Taste zu meinen, wie besonders aus dem Traktat von Henri-Arnaut de Zwolle gefolgert werden kann, in dem das Wort clavis in einem einzigen Satz auf Clavichord, Dulce melos, Orgel und Clavisimbalum bezogen wird:

Item claves, tam in clavicordiis quam in istis instrumentis [dulce melos], debent eminere, quantum ad partem anteriorem que tangitur, ad duas quadraturas suarum latitudinum (et similiter in organis et clavisimbalis) (ed. Le Cerf und Labande 20a);
Johannes Gall., *Libellus mus. de ritu canendi vetustissimo et novo* (zw. 1458 u. 1464): Habet igitur instrumentum [monochordum] varios cordarum ordines, binas atque binas antecedentes cordas, non tamen ut soni sint numero plures, sed quia corda duplex virilius quam simplex resonat unum et idem, et, si solam omnes cordam ferirent claviculae quod una saepius non impediret alteram, foret impossibile (CS IV, 317b);
Paulus Paulirinus, *Libri viginti artium* (zw. 1459 u. 1463): Clavicordium est instrumentum oblongum in modum cistule, habens cordas metallinas geminatas et claves abante, quorum quidam semitonia, sed breviores claves ostendunt b molles (ed. Muziková, Misc. musicol. XVIII, 1965, 88a);
Conradus de Zab., *Novellus musicae artis tract.* (um 1460/70): Moduli autem, id est claves ligneae, quae chordam tangere sive percutere debent, numero viginti praeter duo b-mollia, in ea parte, qua extra corpus monochordi protenduntur, omnes aequalis sunt latitudinis, omnes quoque omnino integrae ad instar primae et ultimae clavium in ipso clavichordio ut communiter repertarum praeter has duas claves sub secundo scilicet et tertio c immediate positas (ed. Gümpel 63: YY, 6).

Da zumal aus den frühen Belegen, die sämtlich auf die Orgel verweisen, nicht klar hervorgeht, ob unter clavis der gesamte Spielmechanismus oder die Taste allein verstanden wird, ist auch die Frage nach der Ursache der Einführung der Bezeichnung clavis, wohl im 12. Jh., schwer zu beantworten. Möglicherweise steht sie in Zusammenhang mit der vorangegangenen Wiedereinführung von Tasten im Orgelbau und dem Bestreben, den nunmehr aus Taste, Schleife und Verbindungsteilen bestehenden komplizierteren Mechanismus mit einem einzigen Wort zu benennen. Unwahrscheinlich, aber nicht völlig auszuschließen ist auch die Möglichkeit, daß zur Vermeidung von Mißverständnissen das Wort clavis als Ersatz an die Stelle der Tastenbezeichnung lam(m)ina treten sollte, da dieses Wort zugleich auf Pfeifenblech-Stücke angewandt wurde:

Aribo, *Musica* (um 1070): Sicut fistulae eiusdem sunt grossitudinis, ita laminae, de quibus fiant, eiusdem sint latitudinis... et secundum quantitatem lineae, quae inde procedat, omnium laminarum fistulis materialium latitudo fiat (CSM 2, 45: 82 u. 85).

Die Vokabel clavis selbst kann zur Klärung der Frage nach den Benennungsmotiven kaum beitragen. Einerseits eignet sie sich (im allgemeinen Sinne von Holzstück) zur Benennung der Taste allein, die mitunter auch direkt als lignum (vgl. auch lingua lignea, clavis lignea in den zit. Belegen), im Barock auch als Rührholz oder Schlüssel-Höltzlein bezeichnet worden ist; auch die Tatsache, daß die Hebel, an denen die Orgelbälge aufgezogen wurden, wohl in Anlehnung an die Verwendung für die Stange der Kelter, „Balgclaves" hießen (vgl. KochL [1802], Art. *Clavis*), weist auf die Verwendungsmöglichkeit des Wortes im engeren Sinne der Taste als des dem Spieler unmittelbar zugewandten Teils des Mechanismus. Andererseits paßt clavis (im Sinne von Schlüssel) jedoch auch auf den Spielmechanismus insgesamt, da nur dieser dem Orgelwind den Weg zur Pfeife „aufschließen" kann. Schon Wolstan beschreibt den Vorgang des Orgelspiels als ein aperire und claudere:

Epistula ad Elfegum Wentanum Episcopum (Mitte 10. Jh.): ... Sola quadringentas quae sustinet ordine musas, / Quas manus organici temperat ingenii. / Has aperit clausas, iterumque has claudit apertas, / Exigit ut varii certa camoena soni... (MignePL CXXXVII, 110).

Die früheste erreichbare Worterklärung von clavis, die Hieronymus de Mor. gibt (zit. III., oben), geht ebenfalls von der Funktion des Öffnens und Schließens aus. Der Ableitung vom „Aufschließen" der Ventile gibt noch KochL, der clavis vor allem im engeren Sinne der Taste allein kennt, den Vorzug:

Clavis. Mit diesem Worte bezeichnet man 1) einen solchen beweglichen Theil eines Clavierinstrumentes, durch dessen Niederdruck der Ton hervorgebracht wird. Ohne Zweifel hat man sich des lateinischen Wortes clavis (der Schlüssel) deswegen zur Benennung eines solchen Theils bedienet, weil in der Orgel durch den Niederdruck desselben in der Windlade die durch das Ventil verschlossene Cancelle eröffnet wird. Man nennet den Clavis auch den Tangenten oder die Taste; die sämmtlichen Claves aber werden die Tastatur oder Claviatur genannt. Genau genommen muß man aber unter Clavis den ganzen beweglichen Theil, unter Taste aber nur denjenigen Ort desselben verstehen, der bey dem Spielen mit dem Finger niedergedrückt wird (344).

Die Erklärung des Conradus de Zab., nach der die Benennung clavis von dem auf die Taste geschriebenen Tonbuchstaben, der vielleicht schon seit dem späten 12., Jh., jedenfalls aber seit dem späteren 13. Jh. ebenfalls clavis

heißt (s. IV.), erst nachträglich auf diese selbst übergegangen sei, läßt sich aus den Quellen nicht bestätigen:

op. cit.: Modulos voco ligneas illas claves chordam percutientes, quas propter inscriptas sibi litteras claves consuetudinaliter appellamus continens pro contento accipientes (ed. Gümpel 51: DD, 5).

IV. (1) Auf die Tonstufe im Tonsystem bezogen ist clavis erstmals nachgewiesen in einem anon. Lehrgedicht, das in einer Aufzeichnung des späten 12. Jh. überliefert ist (Ms. Rom, Bibl. Vat., Pal. lat. 1346, f. 2–5'; Ed. von Smits van Waesberghe in Vorb.). Daß in diesem Text unter clavis primär die Tonstufe verstanden wird, kann daraus gefolgert werden, daß der Autor für deren Repräsentanten, den Tonbuchstaben, Wörter wie figura, littera, litterula, uenter gebraucht:

Quot digitis claues recipit quos musica prebet/ Leua manus. Quod eis uarias dat habere figuras./ Quo⟨d⟩ bfa♮mi locum duplex clauis tenet vnum./ Que dent septenis claues fundamina ⟨scriptionis?⟩ [⟨signis?⟩]./ Quot clauis uariare modis uoces habet omnis./ Quot claues geminas superaddat musica falsa …
Vt re mi fa sol la modulacio musica cantat./ Hasque manus leue digitis solet ipsa locare/ Voces. a b c d preit has e semper et f g,/ Quas fundans gamma precedit littera greca./ Scribunturque graues que grecam sunt imitantes/ Scilicet A B C D quibus E sociatur et F G/ Forma. Volo simul mutate mox replicantur/ Septem litterule, quoniam dicuntur acute./ Sed ♮ quadrata formatur bque rotunda./ bque rotunda canit fa, ♮ quadrata canit mi./Cum duplo uentre scribuntur quatuor inde/ Scilicet $\genfrac{}{}{0pt}{}{a\,b\,c}{a\,b\,c}\langle\genfrac{}{}{0pt}{}{d}{d}\rangle$, et dicuntur ⟨su⟩peracute… Ergo dissimiles sic omnes scribere debes/ Claues, que numero sunt bis dene minus vna… (f. 2–2').

Auch in den folgenden Belegen ist clavis für die Tonstufe verwendet:

Lambertus, *Tract. de musica* (vor 1279): …quia consideravimus, quod tam vocum immobilitas quam litterarum paucitas omnium proportiones cantuum non sufficeret propagare, G latinum [Tonbuchstabe] in octava clavi [Tonstufe] locavimus, et eidem tres voces [Solmisationssilben] concessimus, scilicet sol et re et ut… Sed quidem et F in septima similiter clave locavimus… (CS I, 254b);
Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25): Non enim dicitur ibi bfami, sed repetitur ibi sub qualibet voce et sub alia figuratione littera illa [sc. b]; non sic autem sit in aliis clavibus in quibus voces, etsi in nominibus distincte sint, equales tamen sunt, unde non dicitur ElaEmi, sed Elami… (CS II, 289b);
Boen, Mensuraltraktat (zw. 1353 u. 1357): ….nomina [clavium] litteras per se continent et sillabas, ut littera clavem et sillabe notas representent (Ms. London, Brit. Mus., Add. 23220, f. 19');
id., *Musica* (1357): Sed cum septem sint littere clavium representative a.b.c.d.e.f.g…, quero, quare potius veteres inceperunt manum a .g. littera quam ab .a. (ed. Frobenius I, 13f.).

Als Tonort-Namen definiert auch Anselmus Parm. clavis; allerdings bezieht er sich speziell auf die „geschlüsselten" Tonorte:

De musica (1434): Sunt vero inter hec loca duo precipua que claves nominantur: locus quidem f gravium in radice digiti minimi positus et est locus sextus ab a gravium. Alter locus est c acutarum tertius: huius est situs in summo anularis: est vero decimus ab a gravium. Nominata sunt hec duo loca claves, tamquam ex eis adaperiantur cantuum initia, et in eis conclusa sint (ed. Massera 151: III, 17).

(2) Seit dem späteren 13. Jh. wird clavis auch im Sinne des die Tonstufe repräsentierenden Tonbuchstabens selbst gebraucht:

Introd. musice sec. mag. de Garlandia (2. Hälfte 13. Jh.): Notandum est quod iste proprietates [die drei Hexachordbereiche ♮ quadrum, natura und b molle, s. CS I, 158b] predicte debent ordinari, secundum quod in deductionibus artis manus sinistre voces et claves appropriantur hoc modo: Gamma ut in regula vel in linea habet unam clavem et unam vocem: G est clavis, ut est vox… (CS I, 159a);
Lambertus, *op. cit.*: …sciendum est, quod septem sunt littere latine, quibus omnes voces [hier wohl Tonstufen] exprimuntur, scilicet A B C D E F G, que etiam claves vocantur… (CS I, 254a);
ähnlich führen clavis als Namen der littera an: Odington, *De speculatione musice* (um 1300, CS I, 214b); Anon., *Secundum principale* (spätes 14. Jh., CS IV, 207b); Gobelinus Person, *Tract. musicae scientiae* (1417, ed. H. Müller, KmJb XX, 1907, 181a); Conradus de Zab., *Novellus musicae artis tract.* (um 1460/70, ed. Gümpel 49: Z, 1 u. Z, 3);
Elias Salomonis, *Scientia artis musicae* (1274): Item notandum, quod clavis in hoc cantu appellatur littera, in qua punctus [Solmisationssilbe] ascendere vel descendere debet (GS III, 56a);
Anon. Mettenleiter (zw. 1277 u. 1296): Modernis autem compilatoribus huius artis visum est congruum predictis XV clavibus tres addere quae geminatae vocantur, scilicet aa, bb, cc… (72); weitere Belege zu den claves geminatae s. VII.;
Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1272 u. 1304): …quia usus praecipue christianitatis ceteris abiectis genus diatonicum retinuit, ideo de ipso eodemque genere prima et praecipua speculatio fiet, non quidem secundum elementa Graeca a Boetio tradita…, sed potius secundum elementa sumpta communiter. Quae quidem elementa nunc voces clavesque vocantur (ed. Cserba 45, 1–7);
Philippe de Vitry-Schule, *Liber musicalium* (2. Hälfte 14. Jh.): Notandum bfa♮mi habet duas claves videlicet b molle et ♮ quadratum, et etiam habet duas voces fa et mi… (CS III, 45b).

Unmittelbar auf die Verwendung für den Tonbuchstaben geht wohl auch der Ausdruck clavis instrumentorum zurück, mit dem im 16. Jh. die (aus Tonbuchstaben entstandenen) Zeichen der Tabulatur benannt werden (vgl. das Kap. *De clavium instrumentorum cum musicae scala collatione* in Buchners *Fundamentum* [zw. 1524 u. 1538, ed. Paesler, VfMw V, 1889, 23ff.]).
Besonders deutlich unterscheidet Tinctoris zwischen der Tonstufe bzw. dem Tonort und seinem zugehörigen Tonbuchstaben; doch setzt er clavis nicht, wie Anselmus, mit locus, sondern mit littera gleich:

Diffinitorium (1473/74): Natura est proprietas per quam in omni loco cuius clavis est C, ut canitur, et ex illa ceterae voces deducuntur (ed. Machabey 40); vgl. auch das Tinctoris-Zitat unten V.

Der früheste Beleg für dtsch. Schlüssel im Sinne des Tonbuchstabens wurde in der vermutlich von B. G. Frank 1491 verfaßten *Tütschen musica* gefunden:

Diese schlüssel oder buochstaben hand ouch etliche underscheiden under ynen, durch weliche sye einer usser dem andren oder von denen andren erkennt mag werden. Die erst underscheid der schlüßlen oder buochstaben ist also, daß sie mit dryerley gstalten der buochstaben gemachet oder gschriben werdent, als mit großen, kleinen und mit zwyfachen… (ed. Geering 5, 2–9).

Auf clavis im Sinne des Tonbuchstabens geht auch der Ausdruck klavisiren zurück, der in der 1. Hälfte des 17. Jh. für das Verfahren eingeführt worden ist, im Gesangsunterricht anstelle der Solmisationssilben nur noch die Tonbuchstaben zu singen (auch abecediren; Nachweise bei Schünemann 175ff.).

(3) Daneben ist auch die Verwendung von clavis im Sinne der KOMBINATION VON TONBUCHSTABE UND SOLMISATIONSSILBE(N) zu belegen:

Hieronymus de Mor., *op. cit.*: Supradictae autem litterarum combinationes [scil. Γ ut, A re, B mi...] a quibusdam claves dicuntur (ed. Cserba 47, 32–33);
Jacobus Leod., *op. cit.* VI: In dispositione autem gammatis nostri a iungitur ipsi a re que est clavis eadem cum proslambanomenos, cui iungitur Γ secundum Boetium. B autem iungitur cum b mi, que est clavis eadem cum hypate hypaton, cui iungitur in ponenda discriptione G; sic de ceteris (CS II, 207b);
Finck, *Practica musica* (1556): Clavis est... index formandae vocis, est enim aggregatum ex litera et voce. Principium clavis littera est, finis vero vox (A IV; weitere Belege bei Federhofer-Königs 182);
vgl. ferner das de Brugis-Zitat unten VII.

Wie die Belege aus Lambertus, Hieronymus und Jacobus zeigen, ist selbst bei ein und demselben Autor der Gebrauch von clavis nicht immer exakt festgelegt (Hieronymus verweist allerdings beide Male auf einen Sprachgebrauch anderer; Jacobus könnte unter clavis im letzten Zitat auch nur die Tonstufe verstehen, die ihrerseits durch Tonbuchstaben und Solmisationssilbe eindeutig benannt und im Tonsystem fixiert wäre; schon im letzten wiedergegebenen Vers des IV. (1) zit. anon. Lehrgedichts könnte clavis auch im Sinne des Tonbuchstabens verstanden werden, wozu der Kontext allerdings keine zwingende Veranlassung gibt). Zu Beginn des bereits angeführten *Liber musicalium* wird clavis sogar unmittelbar hintereinander im Sinne der Tonstufe (Anzahl: 20 plus zwei ♮ quadrata) und im Sinne des Tonbuchstabens (Anzahl: 7) verwendet:

Sciendum quod viginti sunt claves in numero et ♮ quadratum, quod bis ponitur in cantu... sciendum quod septem sunt littere latine, ex quibus voces exprimuntur, videlicet A, B, C, D, E, F, G, que etiam claves vocantur... (CS III, 36a).

Der Anon. XI CS III scheint gleichfalls eine doppelte Verwendung andeuten zu wollen, wenn er sagt, secundum usum sei clavis etwas „Einzelnes" (er meint wohl den Tonbuchstaben allein; dies entspräche seinem eigenen Sprachgebrauch, in dem er kurz zuvor clavis im Sinne des Tonbuchstabens den voces als den Solmisationssilben gegenüberstellt), secundum artem aber handle es sich um „zwei" (scil. Elemente: gemeint ist entsprechend den angeführten Beispielen wohl die Kombination von Tonbuchstabe und Solmisationssilbe):

Tract. de musica plana et mensurabili (Mitte 15. Jh.): Manus est organum distinctis clavibus et vocibus registratum. In ista diffinitione tanguntur duo scilicet claves et voces; pro quo sciendum, quod claves secundum usum unus, secundum vero artem sunt duo, ut sunt Gammaut, Are, Bmi et cetera... (CS III, 417b).

V. Obschon die Verwendung von clavis im Sinne des Tonbuchstabens aller Wahrscheinlichkeit nach nicht die ursprüngliche ist, dominiert sie in der Musiklehre doch schon seit dem späteren 13. Jh. So begegnet clavis alsbald auch als Benennung jener litterae, die die Notationspraxis innerhalb des Liniensystems als „SCHLÜSSEL" und AKZIDENTIEN gebraucht, wobei zwischen vorgezeichneten und ad hoc gesetzten Akzidentien terminologisch nicht unterschieden zu werden scheint.

Noch in der *Introd. musice sec. mag. de Garlandia* (2. Hälfte 13. Jh.), in der clavis im Sinne des Tonbuchstabens vorkommt (s. IV. (2)), ist im Hinblick auf die Schlüssel nur von signa principalia oder einfach von litterae die Rede (CS I, 159bf.); der Anon. 4 CS I (um 1280), der über verschiedene Arten der Schlüsselung referiert (BzAfMw IV, 60), sowie der Anon. St. Emmeram (1279) gebrauchen das Wort clavis nicht. Die früheste greifbare Definition von clavis im Sinne des Schlüssels findet sich bei Elias Salomonis, der zuvor clavis für den Tonbuchstaben gebraucht hat (s. IV. (2)); mit dem Hinweis auf die je nach tonus unterschiedliche Schlüsselung bezieht sich Elias Salomonis auf die Praxis, zumindest für die in einem Gesang am häufigsten berührte, zentrale Tonstufe, die ungefähr Mittelachse zwischen oberer und unterer Ambitusgrenze und zugleich mit dem jeweiligen tenor identisch ist (eine Ausnahme bildet nur der 4. tonus, der in aller Regel auf F-Linie notiert ist), eine Linie zu ziehen und mit der entsprechenden littera zu kennzeichnen:

Scientia artis musicae (1274): Item... appellatur clavis littera illa, quae ponitur in principio linearum vel quasi totum regimen linearum, inter quas est posita, aperit, et declarat, cuius toni debet esse. Item notandum et memoriter tenendum et operis per effectum componendum, quod de omni cantu primi toni nullo excepto debet poni clavis in F; et illa clavis ponitur ibi pro vera clave et linea pro vera regula primi toni. Item pro secundo tono debet poni clavis in littera D, quae aperit, quod linea, quae sequitur, regula est secundi toni... (GS III, 56a).

Bemerkenswert ist, daß bis ins 18. Jh. (unter Kapitel-Überschriften wie *De clavibus*) Schlüssel und Akzidentien in engstem Zusammenhang dargestellt werden. Von einigen Autoren wird auch darauf hingewiesen, daß es sich bei den in der Notation verwendeten claves nur um eine (je nach Zeit und Autor bzw. Schultradition verschiedene) Auswahl regulärer litterae aus der Reihe der allgemeinen Tonbuchstaben handle:

Odington, *De speculatione musice* (um 1300): Nec oportet in cantu notando omnes claves apponere, sed una sufficit quatuor vel quinque lineis super et sub ea computando. Et quinque claves sunt principales usuales, scilicet due graves, due acute, una superacuta; graves scilicet D, F, acute c et g, superacuta $\overset{c}{c}$, quia facili figurantur. Cantus vero b mollis non sine b, cantus autem ♮ quadrate per absentiam b mollis dinoscitur (CS I, 216af.);

Boen scheint die Auswahl der zu Schlüsseln bestimmten claves der voluntas des Notators anheimzustellen:

Musica (1357): ...a.b.c.d.e.f.g. (quarum una cognita consequenter cetere cognoscuntur, nec plus est necesse unam signare quam aliam, sed ad voluntatem cantum conscribentis)... (ed. Frobenius I, 13);
Conradus de Zab., *Novellus musicae artis tract.* (um 1460/70): Invenitur autem earum clavium positio in tribus, scilicet in monochordo, in musica manu, et in cantuali libro. Verumtamen paucae earum in libro cantuali ponuntur, scilicet f, c, g in capite linearum suarum. g tamen rarius ponitur, quia raro eo indigemus, f autem et c frequenter, quia plura per easdem cantica decurrunt; b vero rotundum et quadratum non nisi tunc, quando cantus necessario exposcit, suis locis locantur in libro (ed. Gümpel 53: GG, 10–12);
Tinctoris, *Expos. manus* (um 1475): ...clavis est signum loci lineae vel spatii. Habet enim unusquisque locorum nostrae manus clavem propriam nomine, loco aut forma ab aliis differentem. Sunt autem primae septem alphabeti litterae solum, que huiusmodi claves efficiunt scilicet A B C D E F G; unde quoniam viginti loca habeamus, ut et viginti claves sint, ipsae septem litterae... repetuntur...

Verumtamen omnes istae claves quantum ad notationem non sunt in usu. Sufficit enim pro omnibus locis intelligendis, quantacunque sint, unius tantummodo clavis appositio, quoniam uno loco per suum signum cognito facillime caetera et supra et infra cognoscuntur, eo quod ab uno ad alium certa fiat et ordinata progressio; et quanquam quisque compositor poterit, quod maluerit istarum viginti clavium notando assumere, sex tamen solum in usu comperimus.
Prima est Γ pro Γ ut... Secunda ♮ pro Bmi... Tertia FF pro Ffaut gravi; qua quidem clavi veteres usi sunt propriam ipsius litterae assumentes formam, ut patet in vetustis codicibus, sed nescio quo motu... Quarta b pro utroque Bfa♮mi, dum ibi canitur fa, quod rotundum dicitur a sua forma... Quinta C pro Csolfaut... Sexta G pro Gsolreut acuto; tamen usus ejus est rarus in re facta et rarior in cantu plano, quoniam locus ipse non signatur nisi absente Csolfaut, quod rarissime contingit... (CS IV, 4af. u. 5bf.); vgl. auch id., *Diffinitorium* (1473/74) (ed. Machabey 11);
Morley, *A Plaine and Easie Introd.* (London 1597): How many Clefs there be. There be in all seven clefs... as A, B, C, D, E, F, G; but in use in singing there be but four, that is to say the Ffaut, which is commonly in the bass or lowest part...; the Csolfaut clef which is common to every part...; the Gsolreut clef which is commonly used in the treble or highest part...; and the b clef, which is common to every part, is made thus ♭ or thus ♮, the one signifying the half note and flat singing, the other signifying the whole note or sharp singing (ed. Harman 12);
weitere Belege aus dem 15.–18. Jh. s. VI.

VI. Die Fülle der terminologischen Aspekte, die schon seit dem späteren 13. Jh. mit dem Wort clavis verbunden worden sind und im lat. Musikschrifttum bis ins 18. Jh., wenn auch in oft unterschiedlicher Auswahl, verbunden bleiben, mag in der Folgezeit mitunter zu Mißverständnissen und Verwechslungen geführt haben. Allerdings scheinen sich schon im späten Mittelalter manche Autoren beim Gebrauch von clavis bewußt auf wenige Aspekte zu beschränken, so der anon. Verfasser des *Metrologus* (um 1300) auf Schlüssel und Akzidentien (für Tonbuchstaben gebraucht er nur littera: ed. Smits van Waesberghe 72). Marchettus de Padua erwähnt in seiner clavis-Definition nur die Schlüssel:

Lucidarium (um 1318/19): ...quia species et neumae supradictae sunt ex diversis notarum nominibus constitutae, ideo videre necesse est de signis, per quae notarum figuratarum in cantibus nomina cognoscamus, quae quidem claves universaliter nuncupantur... Clavis est reseratio notarum in cantu quolibet signatarum... Et tales universaliter usitatae sunt duae, scilicet F grave et c acutum. Per ipsarum autem discretam repositionem per lineas potest omnis cantus, cuiuscumque sit toni, rationabiliter collocari... (GS III, 119bf.).

Ähnlich gibt auch Nicolaus Cap. die Zahl der claves (Schlüssel) mit zwei an (nach anderen seien es drei); im Hinblick auf die Akzidentien spricht er nicht von claves, sondern von signa:

Compendium mus. (1415): Quot sunt claves? – Duae, prima in F grave, secunda in c acuto. – Quot sunt signa quae figurantur in cantu? – Duo, scilicet ♮ quadrum et b molle (ed. Lafage, *Essais*, Paris 1864, 312);
ibid.: Item duae sunt claves, et alii faciunt tres, per quas totus cantus aperitur, videlicet una in F grave et una in c acuto... Item duo sunt signa, quae in cantu figurantur, scilicet b molle et ♮ quadrum... (134).

Adam von Fulda gebraucht clavis als Benennung der allgemeinen Tonbuchstaben und der Schlüssel (er führt deren drei an), nicht aber der Akzidentien:

Musica (1490): Clavis vero est littera localis per voces rectificata, quarum viginti in manu ponuntur... Harum tres tantum locantur, scilicet C solfaut, F faut et G solreut; aliae autem rarissime vel nunquam ponuntur (GS III, 344b).

Aber selbst noch Burmeister findet keine unmittelbare Nachfolge mit seiner Anregung, das Wort clavis allein den drei Schlüsseln (C, F, G) vorzubehalten:

Musica poetica (Rostock 1606): Clavis est symbolum Dispositionis, quô in Musica Practica... sub scalae initio alicubi positô, lineae, et spacia in scala disponuntur... Haec triplex est: CE, EF, GE (3);
id.: Extra has figuras [die drei Schlüssel] nihil est, quod Clavis nomen in Musica proprie et digne gerat (nach Ruhnke 75).

Seit etwa der Mitte des 15. Jh. setzen Bestrebungen ein, durch SPEZIFIZIERENDE BEIWÖRTER die verschiedenen Arten von claves zu differenzieren. Am geläufigsten ist die erstmals beim Anon. XI CS III nachgewiesene und in den Kompendien bis ins 18. Jh. gebräuchliche Unterscheidung zwischen claves signatae (signandae) als den in der Notationspraxis verwendeten Tonbuchstaben (Schlüssel und Akzidentien) und claves non signatae (non signandae) als den in den praktischen Musikaufzeichnungen nicht eigens durch litterae bzw. signa repräsentierten Tonstufen bzw. deren Tonbuchstaben, die zwischen den durch claves ausgezeichneten Stufen liegen. Für den Anon. XI CS III sind die Schlüssel die eigentlichen claves signate, während die Akzidentien – mit der Formulierung „etiam signatur..." – diesen nur locker zugesellt werden:

Tract. de musica plana et mensurabili (Mitte 15. Jh.): Item notandum, predictarum clavium que dicuntur signate, que non signate. Signate dicuntur, que in libris et in lineis signantur, et sunt quinque: Γ fundamentale, F finale, c acutum, ⟨g acutum⟩ et d excellens. Alie vero omnes preter istas dicuntur non signate, quia non signantur [d. h. in der Notationspraxis nicht verwendet werden]... Etiam signatur bfa♮mi per duplicem modum, scilicet bfa per b rotundum, et ♮mi per ♮, et tunc canitur fa per b molle et mi per ♮ durum (CS III, 419af.).

Wollick, der ebenso wie die folgenden beiden Autoren an der Fünfzahl der Schlüssel festhält, schwächt den Zusammenhang zwischen Schlüssel und Akzidentien noch weiter ab, wenn er von letzteren sagt: „minus signantur":

Opus aureum (Köln 1501): Quarum [scil. litterarum] quidem quinque tantummodo signantur, videlicet Γ-ut, F-faut, c-solfaut, g-solreut, dd-lasol. Quippe *omnes in linea accumbent. Harum* quaedam sunt vero magis familiares, utpote F-faut, c-solfaut, g-solreut. Γ-ut rariuscule utimur, dd-lasol igitur rarissime, per has inquam omnis cantus regulariter seu irregulariter positus regitur et modulatur. Denominantur necnon signatae vel signandae. Quoniam circa canticorum initia expressae situantur. Reliquae non signatae, id est, quae non regunt cantum, numquam in libris signantur, sed implicite et virtualiter sunt consideratae. Et quid bfa♮mi, cuius prima figura est b, altera est huiusmodi ♮, quae minus signantur ni in cantuum variatione, mollis in ♮-duralem et id e vestigio (ed. Niemöller 20, 38–51: II, 3).

Für Rhaw sind die Akzidentien „weniger wichtige" claves signandae:

Enchiridion utriusque musicae practicae (Wittenberg 1538): Ex dictis autem clauibus, saltem quinque ante cantus inchoationem ponuntur, vocanturque signatę siue signandę, eo quod expresse in cantus exordio ponuntur, et sunt Γvt, Ffaut, csolfaut, gsolreut, et ddlasol... Sunt et aliae quaedam claues signandae, puta ♭ et ♮. Et dicuntur minus praecipue (Bij–Biij).

Listenius erläutert Rhaws knappe Äußerung über die Akzidentien: sie seien „minus signandae" bzw. „minus

praecipuae" genannt, weil ihr Gebrauch weder so häufig noch so notwendig wie der der Schlüssel sei:

Musica (Nürnberg 1549): Licet claues numero uiginti sint... non pluribus ⟨quam⟩ quinque utimur... Et has signatas aut signandas appellamus, quod iis cantus omnis praenotetur... Minus uero signandas, siue praecipuas b rotundum, et ♮ quadratum dicimus, quòd earum usus non tam creber et necessarius sit. Vtimur enim illis in cantu, tantum ad peregrinas et fictas uoces... (a5).

Noch J. G. Walther hält an dieser speziellen Unterscheidung fest, wenn er die Schlüssel als Claves Principales den Akzidentien als den Claves minus Principales gegenüberstellt:

Praecepta der mus. Compos. II, 1 (1708):

§ 6. Die Claves Signatae oder vorgezeichneten Music-Schlüßel (welche auch sonst von denen Autoribus Initiales und Expressae genennet werden) werden wiederum eingetheilet in
1) Claves Principales, oder Haupt-Schlüßel; und
2) Claves minus Principales, oder Neben-Schlüßel.
§ 7. Der vorgezeichneten Haupt-Schlüßel sind drey, neml. f, c' und g'...
§ 9. Der beygezeichneten Neben-Schlüßel waren bey denen Alten... nur zwey, neml. das b rotundum, und ♮ quadratum. M Cyriacus Snegassius in seiner Isagoge Musices lib. I. cap. 7. zehlet schon als ein etwas neuerer Autor gegen den vorigen [Lossius], das # cancellatum auch mit unter die Neben-Schlüßel; heutiges Tages aber langen auch diese 3 nicht hin, sondern man hat und findet auch ##, oder an deren Statt das × einfache Creützlein... (ed. Benary 59).

Umgekehrt gesteht Beurhaus den Akzidentien die höhere Bedeutung zu, indem er sie als claves principes und alle anderen claves (Tonbuchstaben und Schlüssel) als claves ministrae einstuft; die nur „vorgestellten" claves non signatae heißen bei ihm und bis ins 18. Jh. claves intellectae:

Erotematum musicae libri duo (Nürnberg 1580): Quae Clavium differentiae? Claves primò sunt principes, et ministrae... Quae Principes? Principes sunt, quae principes sonos ad distinguenda cantus genera indicant, nempe, b rotundum, et ♮ quadratum... Quae ministrae claves? Ministrae sunt reliquae omnes, quarum voces vel necessariò ad principum ordines referuntur, vel proprium ordinem faciunt. Quotuplices ministrae? Duplices: Aliae signatae, aliae intellectae. Quae signatae et intellectae? Signatae sunt, quarum una alterave in lineis ad systema cantus notatur: unde reliquae per lineas et spacia intelliguntur... (B5, ed. Thoene 25f.); entsprechend auch in *Musicae Rudimenta* (Dortmund 1581, ed. Thoene 6f.).

Wie aus dem Walther-Zitat hervorgeht, wurden zur näheren Bezeichnung des Schlüssels auch die clavis-Beiwörter initialis und expressa, ferner characteristica gebraucht.
Der wohl erste Versuch einer terminologischen Differenzierung zwischen Schlüsseln und Akzidentien mittels Beiwörtern findet sich bei Conradus de Zab. in der Fortsetzung des oben V. gegebenen Zitats:

Quae duo ♭♮ etiam claves dicuntur impedimentales, quia mutuo se impediunt et alterum altero silentium imponit (ed. Gümpel 53: GG, 13);
vgl. auch Wollick, *op. cit.* (ed. Niemöller 23, 57–59: II, 4).

VII. Die Frage nach der PRIORITÄT DER MUSIKTERMINOLOGISCHEN VERWENDUNG, ob nämlich die Bezeichnung clavis von der Taste auf die Tonstufe und ihren graphischen Repräsentanten, den Tonbuchstaben, oder aber vom Tonbuchstaben auf die Taste übertragen worden sei, kann abschließend noch nicht beantwortet werden (daß beide Bezeichnungen unabhängig voneinander entstanden wären, ist unwahrscheinlich). Daß in dem frühesten greifbaren clavis-Beleg (Guido von Cherlieu, s. II.) die Orgeltaste gemeint ist, kann angesichts der relativ geringen zeitlichen Distanz zum nachweislichen Einsetzen des Gebrauchs von clavis im Sinne von IV. und V. allenfalls als ein Indiz für die Priorität der Tastenbezeichnung angesehen werden. Zwar schreibt Hieronymus de Mor. in der oben IV. (2) zit. Textpassage, daß das Wort clavis *nunc* als Bezeichnung für die elementa [litterae] Graeca verwendet werde; da er dieses *nunc* jedoch zugleich auch auf den traditionsreichen, lange vor dem 12. Jh. gebräuchlichen Terminus vox bezieht, kann dieser Hinweis im Hinblick auf die Prioritätsfrage ebenfalls nur als vages Indiz gelten. Auch die *neoterici*, denen Ramos de Pareja die Einführung des Terminus clavis im Sinne von Schlüssel zuschreibt, erlauben exakte chronologische Folgerungen nicht:

Musica practica (1472, publ. Bologna 1482): Et ut cognoscantur loca illius distincta propter intervallorum differentiam et intercapedinum inaequalitatem, signatur una illarum linearum hoc 𝄢 signo vel isto 𝄡, quorum primum f grave, secundum vero c acutum demonstrat. Et haec signa neoterici claves appellare solent, quoniam loca manifeste demonstrant (ed. Wolf, BIMG I, 2, 26f.).

Ähnlich muß die Beweiskraft der zahlreichen Etymologien über clavis im Sinne von IV. und V. beurteilt werden. Zwar könnten sie grundsätzlich den Terminus clavis in dieser Verwendung als für das 13. Jh. noch ungewohnt und erklärungsbedürftig, somit als relativ neu erweisen:

Elias Salomonis, *Scientia artis musicae* (1274): Quid est clavis in hac arte? Clavis est scientiam artis musicae aperiens artificialiter per septem litteras et sex punctos a doctoribus nostris instinctu divino reperta (GS III, 21b);
Lambertus, *Tract. de musica* (vor 1279): ...sciendum est, quod septem sunt littere latine quibus omnes voces exprimuntur..., que etiam claves vocantur, quia sicut per clavem reseratur sera, ita per has litteras reseratur musice melodia. Et sicut clavis in sera revolvitur, ita totus annus et totus anni cantus in istis septem litteris replicatur (CS I, 254a); ähnlich im *Liber musicalium* (2) Hälfte 14. Jh., CS III, 36a: cantus reseratur), im *Secundum principale* (spätes 14. Jh., CS IV, 207b: musicae melodia reseratur) und beim Anon. XI (Mitte 15. Jh., CS III, 418a: cantuum diversitas clauditur, melodia reseratur); vgl. noch WaltherL (1732), Art. *Chiave*: dadurch ein Lied... aufgeschlossen wird (158a);
Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1272 u. 1304): Supradictae autem litterarum combinationes a quibusdam claves dicuntur ad similitudinem clavium, quibus ostia ingressum prohibentia clauduntur et aperiuntur eisdem, ut ingressus pateat ingredientibus. His enim similiter illis via canendi clauditur, qui sine ipsis properant ad musicae disciplinam. Oppositam autem viam tenentibus cantandi harmonia cum eisdem aperitur (ed. Cserba 47, 22–48, 2);
Odington, *De speculatione musice* (um 1300): Signa vocum, scilicet litteras prius descriptas, claves vocant pro eo, quod in cognitionem vocum nos introducunt (CS I, 214b);
Marchettus de Padua, *Lucidarium* (um 1318/19): Clavis est reseratio notarum in cantu quolibet signatarum: nam sicut per clavem reseratur ostium ad conservanda, quae intra ostium sunt, sic per clavem in cantu ipse reseratur cantus, et conservantur notarum nomina, et ab invicem esse distincta cognoscimus (GS III, 120a).

Doch steht diesem Gedanken die Einsicht entgegen, daß ein so anschauliches Wort wie clavis im Anschluß an Isodors *Etymologiae* (Clavis dicta quod claudat et aperiat, ed.

Lindsay XX, 13, 5) einen mittelalterlichen Autor zum Etymologisieren geradezu herausfordern mußte, es sei als Terminus geläufig gewesen oder nicht.
Bei einem Johannes Affl.-Zitat des Hieronymus de Mor., das seinerseits wieder auf Guidos *Micrologus* zurückweist, fällt auf, daß clavis hier zwar im modernen Kontext im Hinblick auf jenes Zitat, nicht aber im Zitat selbst vorkommt:

op. cit.: Guido autem...XXI in musica sua posuit litteras propter duplex b molle. Moderni vero adhuc unam, quam vocant $\overset{e}{\mathrm{e}}$la, addiderunt clavem, ne videlicet iam ullus in cantu posset subrepere defectus. Sicque his omnibus litteris adiunctis XXII sunt numero (ed. Cserba 46, 12–17);
der Text bei Johannes Affl., *Musica* (um 1100), lautet: Dominus autem Guido... XX et I in musica sua ponit notas, ne iam ullus in cantu possit subrepere defectus (CSM 1, 60: V, 8);
bei Guido heißt es: Addimus his eisdem litteris, sed variis figuris tetrachordum superacutarum, in quo .b.♮. similiter dupli-
a b ♮ c d
camus, ita: a. b. ♮. c. d. Hae a multis superfluae dicuntur; nos autem maluimus abundare quam deficere. Fiunt itaque simul omnes XXI, hoc modo... (CSM 4, 94f.: II, 8–11).

Das Wort clavis im gleichen Guido-Zitat bei Conradus de Zab. ist späte Interpolation:

Novellus musicae artis tract. (um 1460/70): Hae autem litterae ultimae duplicatae a multis superfluae dicuntur, sed Guido de eisdem loquens ait: Nos autem maluimus abundare quam deficere, concludens sic: Fiunt autem omnes simul claves viginti una (ed. Gümpel 51: CC, 6).

Interpoliert ist auch der Satz „eo quod in nulla clavi dictarum clavium terminatur" in dem Zitat des Hieronymus de Mor. (*op. cit.*, ed. Cserba 151, 14–15) aus der *Musica* des Johannes Affl. (CSM 1, 63: vgl. VI, 3–4); wenig später (ed. Cserba 152, 6) ersetzt Hieronymus das Wort nota des gleichen Textes (CSM 1,64: VI, 12) durch clavis.
Mögen solche Fälle auch zusätzliche Indizien dafür liefern, daß clavis im Sinne von IV. und V. tatsächlich erst nach Johannes Affl. in die Musikterminologie eingeführt worden ist (sie zeigen darüberhinaus, wie rasch das Wort clavis sich als neuer Terminus eingebürgert hat und wie wenig es beim Zitieren älterer Autoren noch im späten Mittelalter auf terminologische „Treue" angekommen ist), so vermögen doch auch sie im Hinblick auf die anstehende Prioritätsfrage nichts auszusagen.
Gegen die Annahme einer Priorität der Tastenbenennung könnte angeführt werden, daß das Wort clavis im mittelalterlichen Computus längst vor dem 12. Jh. als Terminus technicus für bestimmte „Schlüsselzahlen", die „Schlüssel der beweglichen Feste", verwendet worden ist.

*

Exkurs: Zur Berechnung des Osterdatums sowie der Daten der von Ostern abhängigen beweglichen Feste wurde z.B. in Urkunden besonders des 10. bis 12. Jh. als eines der Jahrescharakteristiken die Anzahl der Tage zwischen dem (hierzu willkürlich ausgewählten) 11. März und der Ostergrenze (terminus paschalis: luna XIV) angegeben (der Sonntag nach der luna XIV war der Ostersonntag). Diese Zahlen hießen claves paschae. Auch im Hinblick auf die anderen Feste (Septuagesima, Quadragesima, Rogationes, Pentecostes) wurden solche fixen Daten eingeführt; die Differenz zwischen ihnen und ihrem terminus stimmte jeweils mit der clavis paschae überein. Die festen Daten selbst, eigentlich – wie später die Tonstufen – loci oder sedes clavium genannt, wurden abgekürzt, besonders in Kalendarien, oft ebenfalls nur als claves bezeichnet, die Zahlen, welche zu den Daten zwecks Feststellung der „Grenze" des betreffenden Festes addiert werden mußten, zur Unterscheidung von diesen auch als claves terminorum: „Hec confirmatio facta est anno ab incarnatione 1152 mense Septembri in exaltatione sancte Crucis, luna XI, feria I, cyclus solaris XIII, epacta XXIII, concurrentes II, claves terminorum XIV, indictione XV" (nach Grotefend 1872, 13).

Lit.: H. GROTEFEND, Hdb. d. historischen Chronologie d. dtsch. Mittelalters u. d. Neuzeit, Hannover 1872, 15; DERS., Zeitrechnung d. dtsch. Mittelalters u. d. Neuzeit, Bd. I, Hannover 1891, 25; DERS., Taschenbuch d. Zeitrechnung d. dtsch. Mittelalters u. d. Neuzeit, 10. erw. Aufl., hg. von Th. Ulrich, Hannover 1960, 7; FR. RÜHL, Chronologie d. Mittelalters u. d. Neuzeit, Bln 1897, 148f.; F. K. GINZEL, Hdb. d. mathematischen u. technischen Chronologie, Bd. III, Lpz. 1914, 147f.; R. KLAUSER u. O. MEYER, Clavis medievalis, Wiesbaden 1966, 53f.

*

Die mittelalterliche Musiktheorie hätte also den Terminus clavis von der vertrauten Computusterminologie ohne Umweg über die Orgeltaste direkt auf Tonstufe bzw. Tonbuchstaben übertragen können, und zwar längst bevor die Orgeltaste selbst diesen Namen erhalten zu haben scheint. Doch fehlt auch für eine historisch konkrete Verbindung zwischen Computus- und Musikterminologie im Falle von clavis – nicht nur vor, sondern auch nach den *Regule* des Guido von Cherlieu – jedes Anzeichen, von einschlägigen Äußerungen der mittelalterlichen Autoren ganz zu schweigen.
Bei aller quellenmäßig bedingten Unsicherheit kann die folgende Lösung in Erwägung gezogen werden:
1) das Wort clavis kann tatsächlich zuerst als Tasten-Benennung in die Musikterminologie aufgenommen worden sein; denn es impliziert einen klaren Hinweis sowohl auf den Vorgang des Öffnens und Schließens der Ventile als auch auf Gestalt und Material der Orgeltaste (lignum); auch wird diese Möglichkeit von erarbeiteten chronologischen Indizien zwar nicht bestätigt, aber doch gestützt.
2) Ebenso wie die Saite besonders von Cithara, Lyra und Psalterium ist für die Musiktheorie auch die Taste (daneben die Pfeife) der Orgel sichtbarer Repräsentant einer in mathematisch-proportionalem Zusammenhang stehenden eindeutig fixierten Tonstufe; schon in den Scholien der *Musica Enchiriadis* (2. Hälfte 9. Jh.) ist anläßlich der Darstellung der Proportionen auf Saiten- wie Pfeifenlängen-Verhältnisse hingewiesen:

Quodsi etiam chordarum et fistularum dimensionibus praefatarum proportionum, quae ad musicam admittuntur, cognatam commensurabilitatem comprobare libet, facies chordam ad chordam, seu fistulam ad fistulam sescuplo maiorem... (GS I, 205a).

Wie schon in der Antike der Saitenname chorda (im Mittelalter auch nervus, fidicula), wäre somit auch die seit dem 12. Jh. nachgewiesene Tastenbezeichnung clavis zum Namen der von der Taste repräsentierten Tonstufe (im strengen Sinne der Tonstufe innerhalb des Tonsystems) gewählt worden; de Brugis dürfte eine späte Bestätigung für die Annahme dieses Vorgangs geben, wenn er im Hinblick auf die Kombination von Tonbuchstaben und Solmisationssilbe(n) mehrmals das Wort tasta verwendet:

La mano mus. perfetta (Venedig 1499–1504): Aggregatum vero in ipsis iuncturis et summitatibus ex litteris et notis [d. i. vocibus] taste nuncupantur (ed. Massera 78, vgl. ibid. 74).

Für die Annahme spricht auch die nicht selten unbestimmt-mehrdeutige Verwendung von clavis im 13. Jh. für Tonstufe, Tonbuchstabe, Kombination von Tonbuch-

stabe und Solmisationssilbe(n) usf. zugleich (s. IV. u. V.): das Gemeinsame ist die mathematisch-proportional festgelegte Tonstufe (in dem bisher frühesten Beleg nach Guido von Cherlieu, dem anon. Lehrgedicht, ist clavis primär in diesem Sinne gebraucht). Der Name clavis würde somit eine enge Verbindung zur Orgel als dem wichtigsten theoretischen Instrument jedenfalls des späten Mittelalters herstellen (vgl. hierzu auch die zit. Belege aus dem 13. u. 14. Jh. oben III., in denen auf die theoretisch-pädagogische Bedeutung gerade auch der Orgel mehrmals hingewiesen wird). Die Orgel war dem Monochord sowohl an Anschaulichkeit der Proportionen dank Klaviatur und Pfeifenreihen als auch an Spielbarkeit (raschere Tonfolge, da nicht immer erst ein Steg verschoben werden muß – vgl. die oben III. zit. flores-Beschreibung des Hieronymus) und durch die besonders wichtige Möglichkeit der Wiedergabe von Zusammenklängen (gerade um ihretwillen bezieht sich Guido von Cherlieu auf die Orgel) überlegen. In der Konstruktion des Tastenmonochords im 15. Jh. sind einige dieser Vorzüge dem traditionellen Theorie-Instrument neu erschlossen worden; auch dem Clavichord wird von Paulus Paulirinus der Rang eines theoretischen Demonstrations-Instruments zuerkannt:

Libri viginti artium (zw. 1459 u. 1463): Clavicordium… est instrumentum vere musice tradens consonanciarum agniciones (ed. Muziková, Misc. musicol. XVIII, 1965, 88a).

Sofern also die Bezeichnung clavis von der Taste auf die Tonstufe und deren graphische Repräsentanten übertragen worden ist und sofern zu dieser Übertragung die Eigenschaft der Taste als Repräsentantin der im Tonsystem mathematisch fixierten Tonstufe den Anstoß gegeben hat, erübrigen sich die beiden in der Forschung bisher vertretenen zwar naheliegenden, aber recht vordergründigen Erklärungen des Zusammenhangs zwischen Tasten- und Tonstufen-Terminologie: daß nämlich – so RiemannL ^{11}1925, Art. *Clavis* – der Tonbuchstabe und von ihm aus auch die Tonstufe selbst den Namen clavis erhalten hätte, weil der als originär angesehene Tastenname clavis auf den der Taste aufgemalten Tonbuchstaben selbst (als einen gewissermaßen integrierten materiellen Bestandteil der Taste) übergegangen wäre, bzw. daß umgekehrt – so RiemannL (Sachteil) ^{12}1967, Art. *Clavis* – das Wort clavis, angeblich originärer Name des Tonbuchstabens, dank der Praxis, die Tasten mit Buchstaben zu beschriften, erst nachträglich auch zur Benennung der Taste selbst herangezogen worden wäre (so bereits Conradus de Zab., zit. oben III.).

Lit.: G. Schünemann, Gesch. d. dtsch. Schulmusik, I. Teil (Hdb. d. Musikerziehung), Lpz. ^{2}1931, s. Reg.; M. Appel, Die Terminologie in d. mittelalterlichen Musiktraktaten, Bln 1935, s. Reg.; J. Smits van Waesberghe, The Mus. Notation of Guido of Arezzo, MD V, 1951, 15ff.; H. H. Eggebrecht, Studien z. mus. Terminologie (Akademie d. Wiss. u. d. Lit. zu Mainz, Abh. der geistes- und sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10), Wiesbaden 1955, ^{2}1968, 105f.; M. Ruhnke, Joachim Burmeister. Ein Beitr. z. Musiklehre um 1600 (Schriften d. Landesinst. f. Musikforschung Kiel, Bd. 5), Kassel u. Basel 1955, s. Reg.; K.-W. Gümpel, Das Tastenmonochord Conrads von Zabern, AfMw XII, 1955, 153ff.; R. Federhofer-Königs, Johannes Oridryus u. sein Musiktraktat (Düsseldorf 1557) (Beitr. z. rheinischen Musikgesch., Heft 24), Köln 1957, 180ff.; H. P. Gysin, Studien z. Vokabular d. Musiktheorie im Mittelalter. Eine linguistische Analyse, Diss. Basel 1958, 139.

Fritz Reckow, Freiburg i. Br. 1971

Cluster

engl. Traube, Büschel, Haufen, Schwarm; dtsch. der Cluster; Plural: die Cluster, seltener: die Clusters.

I. Der Ausdruck Cluster, ein BEZEICHNUNGSFRAGMENT VON TONE-CLUSTER, geht zurück auf H. Cowell. (1) Dieser prägt 1919 den Terminus tone-cluster für TONKOMPLEXE GLEICHZEITIG ERKLINGENDER GROSSER UND KLEINER SEKUNDEN. (a) Ein solcher Tonkomplex soll wie ein Einzelton als MUSIKALISCHE EINHEIT behandelt werden (b) und ist näher bestimmbar durch seinen SPEZIFISCHEN UMFANG. (2) Zur weiteren Klassifikation des Begriffs unterscheidet Cowell zwischen FIXIERTEN UND SICH BEWEGENDEN TONKOMPLEXEN, wobei letztere variiert werden können (a) durch KONTINUIERLICHE AUSDEHNUNG ODER VERKLEINERUNG, (b) durch ZERTEILUNG EINES GROSSEN ODER ÜBERLAGERUNG MEHRERER KLEINER TONKOMPLEXE sowie (c) durch DISKONTINUIERLICHE ADDITION ODER SUBTRAKTION einzelner Töne.

II. Die endgültige ETABLIERUNG DES TERMINUS CLUSTER veranlaßt 1959 M. Kagel, der die Abh. Cowells wiederentdeckt und mit der erklärten Absicht einer „ANPASSUNG DES CLUSTERS AN DIE SERIELLE KOMPOSITIONSTECHNIK" bekannt macht. (1) Damit einher gehen MODIFIKATIONEN DES BEGRIFFS; besonders der Akzent, den Kagel auf das Kriterium der BREITE EINES TONKOMPLEXES legt, verdeutlicht dies. (2) Gleiches trifft für Äußerungen von P. Boulez zu; er greift 1961 die Bezeichnung im Zusammenhang mit der KOMPOSITORISCHEN VERMITTLUNG ZWISCHEN TON UND GERÄUSCH auf und verweist 1963/64 auf die VERWANDTSCHAFT DES VERTIKALEN TONKOMPLEXES ZUM DIAGONALEN GLISSANDO.

III. Seit etwa 1962 wird der TERMINUS CLUSTER IN VERBINDUNG MIT DER KLANGFARBENKOMPOSITION gebracht, mit der sich Komponisten wie G. Ligeti von der seriellen Kompositionspraxis abwenden und Techniken für die INTERNE BEWEGUNG EINES TONKOMPLEXES entwickeln. (1) Hieraus resultieren VERÄNDERUNGEN DER URSPRÜNGLICHEN BEGRIFFSDEFINITION (vgl. I. (1)), indem (a) zum einen seit etwa 1966 in lexikalischen Begriffsbestimmungen neben Sekunden auch MIKROINTERVALLE ALS BAUELEMENTE DES TONKOMPLEXES aufgeführt werden. (b) Zum anderen macht R. Stephan 1972 die Konsequenz bewußt, die sich für den Begriff aus dem Hinzutreten eines weiteren Bestimmungsmerkmales, der DICHTE DES TONKOMPLEXES, ergibt. (2) Für das neuartige Kompositionsverfahren ist die Bezeichnung „CLUSTER-KOMPOSITION" verbreitet worden.

IV. Folgende RANDERSCHEINUNGEN INNERHALB DER GESCHICHTE DES BEGRIFFS CLUSTER sind festzuhalten: (1) Der Begriff wird zuweilen in einen IRREFÜHRENDEN ZUSAMMENHANG MIT DEM WERK CH. IVES' gestellt. (2) Nachdem der Begriff nach 1959 zu musiktheoretischem Prestige gekommen ist, machen B. A. Zimmermann (1968) und K. Stockhausen (1970) nachträglich PRIORITÄTSANSPRÜCHE geltend.

Anhang: In keiner unmittelbaren Verbindung mit dem mus. Terminus Cluster steht die Sammelbezeichnung „CLUSTER-ANALYSE", die für NATURWISSENSCHAFTLICHE KLASSIFIKATIONSVERFAHREN gebildet worden ist.

I. Der Ausdruck Cluster, ein BEZEICHNUNGSFRAGMENT VON TONE-CLUSTER, geht zurück auf H. Cowell. 1919 hatte er das Ms. seiner Abh. *New Musical Resources* fertiggestellt, dessen dritter Teil die Überschrift *Tone Clusters* trug (laut Joscelyn Godwin in den Anm. zur Neuausg. New York 1969, 156. Die folgenden Belege werden nach dieser Ausg. zitiert; in einer dtsch. Übers. von D. Starke erschien der dritte Teil als *Mein Weg zu d. Clusters*, Melos XL, 1973, 288 bff.). Doch erst elf Jahre nach Abschluß des Ms. wurde die Schrift in kleiner Auflage publiziert (New York 1930), so daß dem Buch und den darin enthaltenen Gedanken Cowells von vornherein keine allzu große Publizität gewiß war.
Cowell leitet den dritten Teil, vom Ms. abweichend im Buch *Chord-Formation* überschrieben (109 ff.), mit einer zweifachen theoretischen Überlegung ein: die Bildung von Sekundakkorden lasse sich einerseits im Sinne einer fortschreitenden Berücksichtigung der höheren Partialtöne erklären – eine Version, die Cowell im Ms. stärker hervorhob –, andererseits als eine Ausweitung der bislang in der abendländischen Musik üblichen Intervall- und Akkordsysteme innerhalb der Grenzen einer chromatischen Oktave – eine Version, die Cowell im Buch akzentuiert; indes ließ er, wie sich seine Frau erinnert, wohl beide Erklärungen als gleichberechtigt gelten (Anm. zur Neuausg., 157). Dementsprechend sei es nicht nur denkbar, sondern erscheine für die zukünftige mus. Entwicklung sogar als unausweichlich, ähnlich dem ersten, im Mittelalter gültigen Intervallsystem, das auf der Quinte und ihrer Umkehrung, der Quarte, basierte, sowie insbesondere in Anknüpfung an das zweite, die mus. Neuzeit beherrschende Akkordsystem, für das die Terzen und ihre Umkehrungen, die Sexten, grundlegend seien, nunmehr ein drittes Akkordsystem zu verwirklichen, das aus Sekunden besteht. Vermutlich angeregt vom Erscheinungsbild derartiger Sekundakkorde auf der Klaviertastatur und in einer herkömmlich notierten Partitur greift Cowell in diesem Zusammenhang zum ersten Mal in seiner Abh. zum Ausdruck „clusters":

The use of chords based on clusters of seconds, built as they are on the next reaches of the overtones after thirds, would seem inevitable in the development of music (114 f.); Die Verwendung von Akkorden, die auf Sekund-Trauben (clusters) beruhen - denn diese befinden sich eben in den nächsten Obertonbereichen nach Terzen – dürfte in der Entwicklung der Musik als unausweichlich erscheinen (289 b).

(1) Im folgenden unterscheidet Cowell mit Hilfe des assoziativ gewonnenen Ausdrucks tone-cluster die Sekundakkorde von den beiden zuvor genannten Intervall- bzw. Akkordsystemen –

In order to distinguish groups built on seconds from groups built on thirds or fifths, they will hereafter be called tone-clusters (116); Um Gruppen, die auf Sekundintervallen basieren, von Gruppen zu unterscheiden, die auf Terzen oder Quinten basieren, werden jene im folgenden Tontrauben (tone-clusters) genannt (290 a) –,

und definiert daran anschließend tone-cluster als Terminus für TONKOMPLEXE GLEICHZEITIG ERKLINGENDER GROSSER UND KLEINER SEKUNDEN:

Tone-clusters then, are chords built from major and minor seconds, which in turn may be derived from the upper reaches of the overtone series and have, therefore, a sound foundation (117); Tontrauben sind also Akkorde, die aus großen und kleinen Sekunden gebaut werden, welche ihrerseits sich aus den höheren Bereichen der Obertonreihe ableiten lassen und daher eine solide Grundlage haben (290a).

Cowell versteht diese neuartigen Tonkomplexe als Erweiterungen der tonalen Funktionsharmonik und entwickelt die vier Basisformen, aus denen alle weiteren Sekundakkorde abgeleitet werden können, analog jener Bauformel, der gemäß der Dur-, Moll-, verminderte und übermäßige Dreiklang aus großen und kleinen Terzen gebildet wird, indem er die Terzen durch große und kleine Sekunden ersetzt:

In building up clusters from seconds, it will be seen that since both major and minor seconds are used, just as major and minor thirds are used in the familiar systems in thirds, there is an exact resemblance between the two systems... Thus we have the following formula for common triads: major, a major third with a minor third on top; minor, a minor third with a major on top; diminished, two minor thirds; augmented, two major thirds. This formula can be transplanted to the system in seconds, and we arrive at exact equivalents: (1) a major second with a minor on top gives us, building from C, the cluster C, D, E flat; (2) a minor second with a major on top – C, D flat, E flat; (3) two minor seconds – C, D flat, E double-flat; (4) two major seconds – C, D, E. These four triads are the basis of all larger clusters... (117f.); Wenn man aus Sekunden Clusters baut, wird man feststellen, daß es, da sowohl große wie kleine Sekunden verwendet werden, genau so wie große und kleine Terzen in den gewohnten Terzsystemen, eine große Ähnlichkeit zwischen den zwei Systemen gibt... Folgende Formel haben wir also für Dreiklänge: beim Durdreiklang eine große Terz mit einer kleinen Terz darüber; beim Molldreiklang eine kleine Terz mit einer großen darüber; beim verminderten Dreiklang zwei kleine Terzen, beim übermäßigen zwei große Terzen. Diese Formel kann man auf das Sekundsystem übertragen, und wir bekommen genaue Äquivalente: 1) eine große Sekunde mit einer kleinen darüber ergibt, wenn man von C ausgeht, den Cluster C, D, Es; 2) eine kleine Sekunde mit einer großen darüber – C, Des, Es; 3) zwei kleine Sekunden – C, Des, Eses; 4) zwei große Sekunden – C, D, E. Diese vier Dreiklänge sind die Grundlage aller großen Clusters... (290a).

Auch Cowells Rekurs auf herkömmliche Methoden kompos. Arbeit, deren Anwendbarkeit auf die Kompos. mit Sekundakkorden er ausdrücklich feststellt, entspringt nicht allein der Apologie, sondern gewährt darüber hinaus einen deutlichen Einblick in die Traditionsgebundenheit seines mus. Denkens:

In familiar theory there are certain well-known ways of building with musical material, such as by use of chord-connexions, contrapuntal melodic relationship, canonic imitation, retrograde, thematic structure, etc. All of these methods may be applied to clusters... (120); In der traditionellen Musiktheorie gibt es gewisse wohlbekannte Methoden, die Materie der Musik konstruktiv zu benutzen, wie beispielsweise durch den Gebrauch von Akkordverbindungen, kontrapunktische melodische Verwandtschaft, kanonische Imitation, Krebsumkehrung [sic!], thematische Struktur usw. Alle diese Methoden kann man auf Clusters anwenden... (291a).

Des weiteren gründet sich die Einteilung in Tonkomplexe, deren Umfang einem konsonanten Intervall entspricht, und solche, deren Ambitus dissonant ist, auf tonale Kriterien, ebenso wie die daran anschließende Folgerung, daß den „konsonanten" Tonkomplexen eine „größere Einfachheit" zuzubilligen sei, was man durchaus im Sinne einer ästhetischen Auszeichnung auffassen kann:

In the consideration of tone-clusters it is useful to distinguish between those whose outer tones form a consonant interval, and those whose outer tones form a dissonance. The greater simplicity of the former is readily appreciated by the ear (122f.); Bei der Betrachtung von Tonclusters ist es nützlich, zwischen denen, deren äußere Töne ein konsonantes Intervall und denen, deren äußere Töne eine Dissonanz bilden, zu unterscheiden. Die größere Einfachheit der erstgenannten wird vom Ohr bereitwillig wahrgenommen (292a).

Andererseits eröffnet Cowell Aspekte, die in die mus. Zukunft vorausweisen, so daß seine Abh. von einer gewissen Doppelgesichtigkeit geprägt ist, schwankend zwischen Tradition und Novität. Denn wenn er in einem Vergleich mit der tonalen Verknüpfungstechnik Möglichkeiten, die Einzeltöne eines Tonkomplexes in eine interne Bewegung zu versetzen, bedenkt und dabei auch auf die Beschränkung durch die halbtönige Skala hinweist, womit er unausgesprochen eine Verwendung von Mikrotönen in Aussicht stellt, antizipiert er theoretisch bereits Kompositionsverfahren, die erst vier Jahrzehnte später praktiziert worden sind (vgl. unten III.):

A characteristic quality of harmony is the possibility of movement within outside tones; that is, in changes of harmony the inner voices usually move to tones which were contained within the outer limits of the tones of the previous chord. But so long as our scale is limited to half-tone intervals, it is obviously impossible to shift tones within the outer limits of a chromatic cluster, except through interchanging the parts (121); Einen charakteristischen Aspekt bildet die Bewegungsmöglichkeit zwischen den Außenstimmen; d. h. bei Harmoniewechsel bewegen sich die Mittelstimmen auf Töne zu, die innerhalb der äußeren Begrenzungen der Töne des vorhergehenden Akkordes enthalten sind. Solange aber unsere Tonleiter auf Halbton-Intervalle beschränkt bleibt, ist es offensichtlich unmöglich, innerhalb der äußeren Begrenzungen eines chromatischen Clusters Töne zu verlegen, es sei denn durch Stimmtausch (291a).

(a) In der unmittelbaren Fortsetzung des letztzitierten Passus stellt Cowell die Forderung auf, jeder aus Sekunden zusammengesetzte Tonkomplex solle wie ein Einzelton als MUSIKALISCHE EINHEIT behandelt werden:

The cluster must be treated like a single unit, as a single tone is treated (121); Man muß den Cluster ebenso als eine Einheit handhaben, wie der einzelne Ton gehandhabt wird (291a).

U. Dibelius hat diesbezüglich auf die musikgesch. signifikante „eigentümliche Mittlerstellung des Clusters" zwischen Harmoniekonstruktion und Klangfarbenkompos. aufmerksam gemacht, die aus der oben skizzierten Ambivalenz der theoretischen Abh. Cowells hervorgeht bzw. diese konstituiert. „Einmal soll der Cluster ein Akkord, also ein Zusammenklang aus mehreren Tönen, sein, das andere Mal

nur ein Ton. Nichts könnte deutlicher machen, wie hier ein harmonisches Phänomen in einen Farbwert umschlägt" (*Moderne Musik 1945–1965*, München 1966, 319f.).

(b) Näher bestimmbar ist ein Tonkomplex durch seinen SPEZIFISCHEN UMFANG:

A cluster, obviously, must be measured to show its size, and this may easily be done as intervals are measured, using the distance between the outside members of the clusters. Thus, a cluster of three consecutive chromatic tones may be called a cluster major second, a cluster of four consecutive tones may be called a cluster minor third, etc. The important tones, the ones that are most plainly heard, are those of the outer edges of a given cluster... Given a series of clusters of the same interval, we can conveniently designate them by the names of their lowest tones (121f.); Nun muß ein Cluster gemessen werden, um seine Größe anzuzeigen, und dies läßt sich so machen, wie man Intervalle abmißt: indem man den Abstand zwischen den äußeren Teilen des Clusters benutzt. So kann man einen aus drei aufeinanderfolgenden, chromatischen Tönen bestehenden Cluster einen Großen-Sekund-Cluster nennen, einen Cluster aus vier aufeinanderfolgenden Tönen kann man einen Kleinen-Terz-Cluster nennen usw. Die wichtigsten Töne, diejenigen, die am deutlichsten gehört werden, sind die an den äußeren Kanten eines jeden Clusters... Hat man eine Reihe von Clusters von gleicher Intervallgröße, so können wir sie bequem durch die Buchstaben ihrer tiefsten Töne bezeichnen (291 b).

Daß Cowell neben den Intervallbezeichnungen zur Identifizierung der Tonkomplexe ihre tiefsten Töne einbezieht, hat nicht allein einen pragmatischen Grund, wie es zunächst den Anschein haben könnte, sondern offenbart erneut ein Relikt tonalen Denkens. Dies bestätigt ein Beispiel, das Cowell für die harmonische Wirkung von Tonkomplexen gibt, wobei er auf die Benennung der Tonkomplexe durch die Namen ihrer tiefsten Töne zurückgreift:

Just as it is possible to use successive clusters for melodic effect, so we can use simultaneous clusters for harmonic effect. If the clusters which form the units are of the same size, it is logical to group them just as tones are grouped in a chord. Thus, if we form a chord of three simultaneous clusters, the lowest cluster extending from C to E, the middle cluster from G to B, and the highest from E to G sharp, the lowest tones of the three clusters added together would form the common major chord of C; and the highest tones added, the common chord of E. The whole cluster chord, then, might be called a common major cluster chord; and, since we use the lowest tone to designate chords, it might be called the common cluster chord of C, with clusters of a third (123); Genau so, wie es möglich ist, sukzessive Clusters wegen der melodischen Wirkung einzusetzen, können wir simultane Clusters wegen der harmonischen Wirkung verwenden. Wenn die Clustereinheiten gleich groß sind, ist es logisch, sie so zu gruppieren, wie die Töne in einem Akkord gruppiert sind. Wenn wir also einen Akkord aus drei simultanen Clusters bilden – wobei der tiefste Cluster sich von C bis E, der mittlere Cluster von G bis H und der höchste von E bis Gis erstreckt – würden die tiefsten Töne der drei Cluster zusammengenommen den C-Dur-Dreiklang und die höchsten Töne den E-Dur-Dreiklang bilden. Man könnte den ganzen Clusterakkord also als einen Dur-Dreiklang-Clusterakkord bezeichnen; und, da wir die Akkorde nach dem tiefsten Ton benennen, könnte er der C-Dur-Cluster-Akkord heißen, aus Terz-Clusters gebildet (292a).

(2) Zur weiteren Klassifikation des Begriffs Cluster unterscheidet Cowell zwischen FIXIERTEN UND SICH BEWEGENDEN TONKOMPLEXEN, anknüpfend an seine bisher vorgestellten Beispiele, bei denen die Töne verschiedenartig aufgebauter Sekundakkorde gleichzeitig angeschlagen wurden:

All the tone-clusters of which we have thus far spoken are what we might call fixed; that is, it has been assumed that the several tones are struck simultaneously. Clusters that do in a certain sense move are, however, quite possible, and it is interesting to consider the various ways in which such movement can be introduced (126); Alle Toncluster, die wir bisher besprochen haben, könnte man etwa fixiert nennen; d.h. es wurde angenommen, daß die verschiedenen Töne gleichzeitig angeschlagen wurden. Clusters sind jedoch durchaus möglich, die sich im gewissen Sinne bewegen, und es ist interessant, die verschiedenen Methoden zu betrachten, durch die eine solche Bewegung eingeleitet werden kann (293a).

(a) Ein erstes Verfahren, einen Tonkomplex zu variieren, ist die KONTINUIERLICHE AUSDEHNUNG ODER VERKLEINERUNG. Bei der Ausdehnung werden, ausgehend entweder vom tiefsten Ton, vom höchsten oder von der Mitte des angestrebten Sekundakkordes, in schneller Folge die restlichen Töne schrittweise hinzugefügt, wobei die angeschlagenen Töne jeweils ausgehalten werden:

One way is to play the tones of a cluster in quick succession, holding them as they are played... There are three ways of thus spreading a cluster: one is to begin with the lowest tone and go up; another to begin with the highest tone and go down; and the third to begin with the middle of the cluster and spread it in both directions at once (127f.); Eine Methode ist, die Töne eines Clusters in rascher Folge zu spielen, wobei man sie nach dem Anschlagen festhält... Es gibt also drei Arten, einen Cluster zu spreizen: die eine heißt, mit dem tiefsten Ton beginnen und sich aufwärts bewegen, eine andere, mit dem höchsten Ton zu beginnen und sich nach unten zu bewegen; und die dritte wäre, den Cluster von der Mitte aus in beide Richtungen gleichzeitig auszudehnen (293a).

Bei der Verkleinerung werden umgekehrt vom fixierten Tonkomplex die Töne schrittweise fortgelassen, beginnend mit dem tiefsten Ton, mit dem höchsten oder mit dem höchsten und tiefsten zugleich:

The reverse also is possible. A cluster may be reduced by beginning with a cluster and leaving off tones, beginning with the lowest tone; or doing the same, beginning with the highest tone; or by leaving off tones simultaneously from top and bottom, until only the middle is left (128); Auch das Umgekehrte ist möglich: ein Cluster kann verkleinert werden, indem man mit einem Cluster beginnt und Töne wegläßt, angefangen mit dem tiefsten Ton; oder man tut dasselbe, indem man mit dem höchsten Ton beginnt, oder, indem man oben und unten Töne gleichzeitig wegläßt, bis nur die Mitte übrig bleibt (293b).

(b) Ein zweites Verfahren der Veränderung eines fixierten Tonkomplexes, zu dem Cowell ausdrücklich anmerkt, daß es keine Entsprechung in der traditionellen Kompositionslehre findet, ist die ZERTEILUNG EINES GROSSEN ODER ÜBERLAGERUNG MEHRERER KLEINER TONKOMPLEXE. Bei der Zerteilung entstehen durch Aussparung von Tönen in der Mitte eines Sekundakkordes aus einem genügend großen zwei oder mehr kleinere Tonkomplexe:

A method of using clusters that has no counterpart in traditional counterpoint and harmony is to begin with a sufficiently large cluster and then leave out the middle part, with the result that two smaller clusters remain. In very large original clusters, there is a possibility of dividing into a greater number of smaller ones... (132 f.); Eine Methode, Clusters zu verwenden, die kein Gegenstück in der traditionellen Kontrapunkt- und Harmonielehre hat, besteht darin, mit einem genügend großen Cluster anzufangen und dann die Mittelstimmen wegzulassen: mit dem Ergebnis, daß zwei kleine Clusters übrigbleiben. Bei sehr großen Ausgangsclusters gibt es die Möglichkeit der Aufteilung in eine große Anzahl von kleineren... (294 b f.).

Bei der Überlagerung wird durch Auffüllung der Zwischenräume eine Gruppe von kleinen zu einem großen Tonkomplex zusammengesetzt:

And the reverse can equally well be accomplished by beginning with a group of smaller clusters and then filling in the gaps until a large cluster results (133); Und genau so gut kann man das Gegenteil erreichen, indem man mit einer Gruppe von kleineren Clusters beginnt und dann die Lükken ausfüllt, bis sich ein größerer Cluster ergibt (295 a).

(c) Drittens kann ein Tonkomplex durch DISKONTINUIERLICHE ADDITION ODER SUBTRAKTION einzelner Töne auf- oder abgebaut werden. Cowell vergleicht dieses Verfahren dem Arpeggio und dessen Umkehrung. Es ist zwar der oben unter (a) dargestellten Methode verwandt, unterscheidet sich von jener aber dadurch, daß zum einen an verschiedenen Stellen (und nicht in einer schrittweisen Abfolge) Töne hinzugefügt oder abgezogen werden können, wobei der Komponist „Rücksicht auf harmonische Prinzipien" walten lassen soll. Zum anderen erlebt, wie Cowell bemerkt, anders als bei der kontinuierlichen Ausdehnung oder Verkleinerung der Hörer den diskontinuierlich veränderten Tonkomplex als einen, der im Grunde genommen fixiert ist, weshalb das Additions- oder Subtraktionsverfahren eine gesonderte Betrachtung verdiene:

The production of a chord by adding tones from the bass upwards until the desired chord is complete is well known in musical practice under the name of arpeggiation; and the opposite method, which we may call subtraction, is known in some instances, although it is seldom employed ... These methods of building up and pulling down, by addition and subtraction, are applicable also to clusters. If the outline of a cluster is filled in from several different points, the cluster will be thought of as essentially fixed, even though the notes are not struck simultaneously, and this for the reason that the listener recognizes the intention to fill in completely an exact interval. We may think of it, then, as another kind of cluster. At any and every point before completing such a cluster we have a new harmony, which must be built up with consideration for harmonic principles (133 f.); Den Aufbau eines Akkordes durch Hinzufügung von Tönen vom Baß aufwärts, bis der erwünschte Akkord vollständig ist, kennt man in der musikalischen Praxis unter dem Namen Arpeggierung; und die umgekehrte Methode, die wir Subtraktion nennen können, kennt man zuweilen, obwohl sie selten angewendet wird... Diese Methoden des Auf- und Abbaues durch Addition und Subtraktion sind auch bei Clusters anwendbar. Wenn der Umriß eines Clusters von mehreren verschiedenen Punkten aus aufgefüllt wird, wird man den Cluster als im wesentlichen fixiert betrachten, auch wenn die Töne nicht simultan angeschlagen werden; und dies aus dem Grund, daß der Hörer die Absicht erkennt, ein genau bemessenes Intervall vollständig auszufüllen. Dies können wir daher als eine andere Art von Cluster betrachten. Zu irgendeinem und jeglichem Zeitpunkt vor der Komplettierung eines solchen Clusters haben wir einen neuen Zusammenklang, der mit Rücksicht auf harmonische Prinzipien konstruiert werden muß (295 a).

Bemerkenswert ist schließlich noch eine allgemeine Aussage, die Cowell im Zusammenhang mit den sich bewegenden Tonkomplexen trifft. Denn sie zeigt abermals, wie er hier neben den apologetisch gefärbten Hinweisen auf bekannte und anerkannte Kompositionsverfahren eine kompos. Sichtweise antizipiert, der zahlreiche Komponisten – freilich ohne Kenntnis der Abh. Cowells – nach 1950 zusehends stärkeres Gewicht verliehen haben. Gemeint ist die Vorstellung einer Prozeß-Kompos., bei der der kompos. Akzent auf die mus. Entwicklung an sich – und nicht auf eine (thematisch-motivische) Ausgangs- oder Endgestalt – gelegt wird, was Cowell zumindest andeutungsweise mit der Feststellung umschreibt, das Wesentliche beim Komponieren mit sich bewegenden Tonkomplexen sei „die Tatsache ihrer Bewegung selbst und nicht das Erreichen eines fixierten Clusters als Ganzes":

In all moving clusters, as opposed to fixed, we note that a different method of treatment is called for, for the essential thing about them is the fact of their movement itself, and not the attainment of a fixed cluster as a whole (129); Bei allen beweglichen Clusters, im Gegensatz zu den fixierten, bemerken wir, daß eine andere Methode der Behandlung erforderlich ist, denn das Wesentliche hierin ist die Tatsache ihrer Bewegung selbst und nicht das Erreichen eines fixierten Clusters als Ganzes (293 b).

Ferner bleibt festzuhalten, daß bereits Cowell, nachdem er den Terminus tone-cluster gebildet und definiert hat, das Bezeichnungsfragment cluster einführt und im weiteren Verlauf des Textes immer häufiger verwendet. Die Bevorzugung des knapperen Bezeichnungsfragmentes ist heute weit verbreitet.

II. Die endgültige ETABLIERUNG DES TERMINUS CLUSTER veranlaßt 1959 M. Kagel, der die Abh. Cowells wiederentdeckt und mit der erklärten Absicht einer „ANPASSUNG DES CLUSTERS AN DIE SERIELLE KOMPOSITIONSTECHNIK" in einem Aufsatz unter dem Titel *Ton-Cluster, Anschläge, Übergänge* im H. V der *Reihe* (*Ber./Analysen*, Wien 1959, 27) bekannt macht. Der Art. hat unmittelbare Wirkung. K. Stockhausen beispielsweise, der bis dahin in seinen Texten den Ausdruck Cluster nicht verwendet hatte, lernt als Mithg. der *Reihe* Kagels Aufsatz wohl noch vor dem Erscheinen kennen und greift schon im gleichen Jahr im Kommentar zum *Refrain für drei Spieler* (1959) den Terminus zur Benennung der Tonkomplexe im „Refrain" dieses Werkes auf:

Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles, Bd. II (Köln 1964): Ein stilles und weiträumig komponiertes Klanggefüge wird sechsmal durch einen kurzen *Refrain* gestört. Dieser Refrain enthält Glissandi und Cluster, Triller, Baßtöne (im Klavier) und kurze Melodiestückchen... (101).

Zuvor war die Abh. Cowells weitgehend unbekannt geblieben. Der Ausdruck tone-cluster erscheint zwar vereinzelt in der Musiklit., aber selbst in der angloamerikanischen verfälscht, so daß man davon ausgehen kann, daß auch dort die betreffenden Autoren,

wenn überhaupt, das Buch Cowells eher vom Hörensagen denn aufgrund eigener Lektüre kannten; vermutlich hatten sie jedoch einige der Kompos., in denen Cowell mit Tonkomplexen gearbeitet hat (z. B. *The Tides of Manaunaun*, 1912; *Exultation*, 1919; *Tiger*, 1928), und in Verbindung damit das Wort Cluster kennengelernt. So schreibt C. Lambert 1934 von den „'note clusters' of Henry Cowell", stellt aber anstelle einer theoretischen Erläuterung dieses Ausdrucks, den er augenscheinlich auch in der verfälschten Form als bekannt voraussetzt, lediglich die Prognose auf, dieses Phänomen sei wenig zukunftsträchtig (*Music Ho! A Study of Music in Decline*, London 1934, [3]1966, 279). Wenn der Terminus korrekt zitiert wird, steht er häufig in einem anderen Sachzusammenhang als dem ursprünglichen: A. Copland (*Our New Music*, New York 1941) verwendet die Bezeichnung „tone clusters" in Hinsicht auf das Schaffen von Ch. Ives (vgl. unten IV. (1)). Noch 1959 gibt H. Weisgall eine nicht ganz zutreffende Definition des Begriffs Cluster, da er die Anzahl der Einzeltöne eines Tonkomplexes auf maximal zwölf begrenzt:

The Music of Henry Cowell (MQ XLV, 1959): Tone clusters are groups of adjacent tones (three or more, up to twelve), played simultaneously (485).

Sollte Weisgall nicht stillschweigend oktavverdoppelte Töne als identische zählen, dann bedeutet dies, daß er den Umfang eines Tonkomplexes auf den Ambitus einer Oktave beschränkt, was sachlich nicht zutrifft (vgl. die oben zit. Werke Cowells) und auch von Cowell in seiner Abh. nicht so festgelegt worden ist.

In der dtsch. Musiklit. bleibt bis zur Mitte der fünfziger Jahre der engl. Terminus zumeist unerwähnt. Statt dessen wird versucht, ihn zu übersetzen, wobei unterschiedliche Varianten auftreten können. So lautet der Ausdruck in der dtsch. Ausg. von Coplands obengenannter Publ. „Tonanhäufungen" (*Musik von heute*, Wien 1947, 123), bei Fr. Winckel in einem Passus über „Geräuschkompositionen", und daran anschließend „Geräuschempfinden", kommentarlos „‚Tontraube' in der Neuen Musik" (*Klangwelt unter d. Lupe. Ästhetisch-naturwiss. Betrachtungen*, Bln u. Wunsiedel 1952, 91), und M. Graf verweist auf Cowell als Vertreter der „Geräuschmusik" und „Erfinder der ‚Tonklumpen', die er auf dem Klavier mit der Faust und dem Vorderarm produzierte" (*Gesch. u. Geist d. modernen Musik*, Stuttgart u. Wien 1953, 156). K. H. Wörner gibt als dtsch. Übers. „Ton-Schwärme", nennt aber zuvor auch den engl. Terminus:

Neue Musik in d. Entscheidung (Mainz 1954): Er [Cowell] spielte auch mit Unterarm, Ellenbogen und Faust und nannte die Tonkombinationen „tone clusters" (Ton-Schwärme) (182).

Seit etwa 1960 wird von diesen Varianten meist nur noch der Ausdruck Tontrauben verwendet, so von H. H. Stuckenschmidt – in den im Sammelbd. *Die Musik eines halben Jh.* (München 1976) wiederabgedruckten Art. *Die Ordnung d. Freiheit* (1961, 191 u. 195), *Die Abschaffung d. Harmonik* (1962, 208), *Glissandos, Tontrauben, Elektronenschall* (1962, 209 f.) – oder P. Gradenwitz (*Wege zur Musik d. Gegenwart*, Stuttgart 1963, 196). Auch hierbei mag der Aufsatz Kagels normativ gewirkt haben, der in einer Fußnote Tontrauben als konventionelle dtsch. Übers. festlegt:

„Tone-clusters" bedeutet im Deutschen wörtlich „Tontrauben" (24).

Gleichzeitig jedoch hat mit der Publ. Kagels der engl. Originalterminus sehr schnell die dtsch. Bezeichnungsvarianten nahezu vollständig verdrängt. Nur im Franz. wird noch 1976 in einem Lexikonart. – unter Hinweis auf den engl. Terminus und die dtsch. Standardübers. – „grappe sonore" als primäre Terminusform geführt:

Dict. de la musique, hg. v. M. Honegger, Bd. I: *Science de la musique* (Paris 1976); *GRAPPE SONORE* (angl., tone-cluster ou cluster; all., Tontraube), combinaison sonore comprenant un minimum de 3 notes, formant généralement des intervalles de seconde majeure et mineure, attaqués simultanément au piano soit avec la main à plat, soit avec le poing, soit avec l'avant-bras ou le coude (432 b).

(1) Schon Kagels Einleitung in die Abh. Cowells enthält eine der von ihm vorgenommenen MODIFIKATIONEN DES BEGRIFFS, indem er den Terminus Cluster nur für einen solchen Tonkomplex gelten läßt, der den Mindestumfang einer großen Terz hat (Cowell hingegen setzte lediglich das Vorhandensein von mindestens zwei Sekundintervallen voraus; vgl. oben I. (1)):

Wir wollen in der folgenden Untersuchung nur denjenigen Klang einen Cluster nennen, der wenigstens eine große Terz breit und mit kleinen oder (und) großen Sekunden ausgefüllt ist (24).

Anschließend stellt Kagel eine „Tabelle der Ton-Cluster" auf:

I. Festgelegte Ton-Cluster

Die vier Grundformen dienen als Grundlage für größere Cluster, die sehr verschiedenartig sein können auf Grund der vielen Überlagerungsmöglichkeiten.

Unschwer kann dem festgelegten Ton-Cluster die Überlagerung von Terzen in der traditionellen Harmonik verglichen werden; man erhält eine genaue Äquivalenz:

1. Eine große Terz unten und eine kleine oben: Durdreiklang.
2. Eine kleine Terz unten und eine große oben: Molldreiklang.
3. Eine kleine Terz unten und eine kleine oben: verminderter Dreiklang.
4. Eine große Terz unten und eine große oben: übermäßiger Dreiklang.

Aus diesen genauen Entsprechungen leitet Cowell die gleiche Quantität an Veränderungsmöglichkeiten ab.

II. Bewegliche Ton-Cluster

Ein beweglicher Cluster unterscheidet sich von einem festgelegten dadurch, daß er sich von einer definierten Anfangsbreite zu einer von ihr verschiedenen Endbreite bewegt. Daher kann ein beweglicher Cluster als Winkel dargestellt werden. Es gibt drei Formen der Ausdehnung eines Clusters:

a) 1. Die Bewegung ist nach oben bestimmt.
   2. Die Bewegung ist nach unten bestimmt.
   3. Gleichzeitige Kombination beider Bewegungen.

Das Gegenteil ist ebenfalls möglich:

b) 1. Ein festgelegter Cluster wird angeschlagen, und alle Töne, beim tiefsten Ton anfangend, werden bis zum höchsten fortgenommen.
   2. Dasselbe Verfahren, mit dem höchsten Ton beginnend.
   3. Von beiden Grenzen des Clusters die Töne zur Mitte hin fortnehmend (und umgekehrt).

Schließlich entsteht die Grundform:

c) Wenn man nicht mehr den Übergang von einem

festgelegten Cluster zu einem bewegten erkennen kann; denn der festgelegte selbst bewegt sich, indem er auf der verfügbaren Tastatur entlanggleitet.

III. Große Ton-Cluster durch Addition
Man überlagert mehrere Cluster, um zu einem großen zu gelangen. Geschieht eine Überlagerung sukzessiv, so darf man nicht vergessen, daß die einzelnen Cluster weiterklingen müssen, bis die Bildung des großen beendet ist. Dieses Verfahren ist auch mit Akkorden möglich.

IV. Kleine Ton-Cluster durch Subtraktion
Aus einem sehr großen Cluster läßt man nur kleinere Bereiche klingen. Dieser Vorgang erinnert an die elektroakustische Erzeugung von „farbigem Rauschen": aus dem „weißen Rauschen" werden Frequenzbänder verschiedener Breite gefiltert.
Ein Cluster und ein Frequenzband unterscheiden sich jedoch dadurch, daß der Cluster die Überlagerung von periodischen Schwingungen einer äquidistanten Tonhöhenskala, ein Frequenzband dagegen (farbiges Rauschen) eine Überlagerung von aperiodischen Schwingungen ist. Aus einem großen Cluster kann man auch Akkorde nachklingen lassen.

V. Flageolett-Ton-Cluster
Sie werden erzeugt, indem man Tasten stumm niederdrückt und tiefere Töne oder Cluster spielt, die als Grundtöne dienen. Sie sind aus jeder beliebigen Form aus I.–IV. kombinierbar (26).

Die Tabelle basiert zwar auf der Begriffsklassifikation Cowells, doch sind auch in ihr Abweichungen zu konstatieren:
Zum einen verwendet Kagel für die von Cowell beschriebene Variationsmethode der Zerteilung eines großen oder Überlagerung mehrerer kleiner Tonkomplexe (vgl. oben I. (2) (b)) die Überschriften „Addition" und „Subtraktion". Das Verfahren, das Cowell unter diesen Bezeichnungen dargestellt hat (vgl. oben I. (2) (c)), wird von Kagel außer acht gelassen, vermutlich, da die von Cowell dabei geforderte „Rücksicht auf harmonische Prinzipien" Kagels Absicht einer „Anpassung des Clusters an die serielle Kompositionstechnik" hinderlich ist; zudem tritt diese Absicht hier darin zutage, daß Kagel das von ihm als Subtraktion klassifizierte Verfahren mit einer Technik aus dem Bereich der elektroakustischen Musik, der Filterung des farbigen Rauschens aus dem weißen Rauschen, sowie den einzelnen Tonkomplex mit einem solchen elektronisch erzeugten Frequenzband vergleicht.
Zum zweiten fügt Kagel mit dem „Flageolett-Ton-Cluster" den Beispielen Cowells eine neue Form des Tonkomplexes an; zwar hat auch Cowell diese Form kompos. verwirklicht, beispielsweise 1928 in dem Werk *Tiger*, sie aber 1919 in seiner Abh. nicht terminologisch fixiert.
Stärker noch als die bislang aufgezeigten Modifikationen des Begriffs verdeutlicht schließlich der Akzent, den Kagel auf das Kriterium der BREITE EINES TONKOMPLEXES legt, seine Intention, den Begriff des Clusters in die Theorie des seriellen Komponierens zu integrieren. Während bei Cowell dieses Kriterium in erster Linie der Identifikation und Klassifikation der verschiedenartigen Tonkomplexe diente (vgl. oben I. (1) (b)), erhebt Kagel es zu einem eigenständigen kompos. Parameter und bedenkt, gemäß dem relativen Charakter der seriellen Kompositionstheorie, eingehend die Dialektik zwischen der Breite eines Tonkomplexes und den anderen seriellen Parametern Tonhöhe, -dauer und -stärke; mit dem Hinweis auf die Interdependenz zwischen Breite und Dichte eines Tonkomplexes spricht er ein weiteres neues Moment des Begriffs Cluster an, dem man später im Zusammenhang mit der Klangfarbenkompos. besondere Beachtung gewidmet hat (vgl. unten III. (2)). So wird das Kriterium der Breite von einer Klassifikationsgröße zu einer veränderlichen kompos. Größe, zu einem Gegenstand der kompos. Arbeit selbst:

Wenn der Ton-Cluster wirklich nur als einziger Ton aufgefaßt wird, muß zu den drei Parametern (Tonhöhenlage, Tondauer und Tonstärke) noch ein vierter hinzugefügt werden: die Cluster-Breite. Diese weist auf neue Verhältnisse zwischen den verschiedenen Klangeigenschaften hin. Wenn die Breite während der Cluster-Dauer sich ändert, kann die Tonhöhenlage konstant bleiben; die Breitenveränderung wird als Tonhöhenglissando wahrgenommen. Wird die Breite variiert, verändert sich die Dichte automatisch (hier als größere oder kleinere Zahl von vertikal akkumulierten Tönen zu verstehen)...
Der Veränderungsgrad eines beweglichen Ton-Clusters ist von seiner internen Struktur bestimmt: die genannten Parameter sind dermaßen voneinander abhängig, daß die Veränderung in einem Parameter automatisch eine Reaktion in den anderen Parametern zur Folge hat (28).

Daß indes die Eingliederung des Begriffs Cluster in die Theorie des Seriellen nicht ganz unproblematisch ist, zeigt Kagels Kommentar zu Cowells Forderung, jeder Tonkomplex solle wie ein Einzelton als mus. Einheit behandelt werden (vgl. oben I. (1) (a)):

Cowell scheint vorauszusehen, daß Ton-Cluster abgelehnt werden könnten, weil sie als bereits vorgeformte Sekundakkorde eine seriell nicht artikulierte harmonische Manifestation sind: „Der Ton-Cluster muß als Einheit behandelt werden, als ob er ein einziger Ton wäre."
Wir würden unsere Zustimmung auch geben, wenn der Ton-Cluster ein nicht-serielles Element wäre. Aber die Mechanik der seriellen Technik kann den Cluster durch die Entdeckung der in ihm verborgenen Prozesse in den musikalischen Zusammenhang bringen, so daß er nicht länger als zusammenhangloser Effekt verwendet wird. Nachdem diese Prozesse erforscht sind, wird es vielleicht möglich sein, den Cluster wieder zu gebrauchen, ohne ihn einer vordergründigen Technik unterzuordnen (27 f.).

Indem Kagel suggeriert, Cowell habe bereits in seriellen Kategorien gedacht und dementsprechend beabsichtigt, die Zusammensetzung eines Tonkomplexes aus der dem jeweiligen Werk zugrundeliegenden Tonhöhenskala abzuleiten, bekommt seine Ausdeutung eine eigenwillige Nuance. Doch eröffnet sich ihm nur so die Möglichkeit, eine Verbindung von der Theorie Cowells zur Theorie des seriellen Komponierens zu knüpfen und der seriellen Musik eine geschichtliche Erfüllungsfunktion zuzuschreiben; kennzeichnenderweise erscheint der betreffende Passus im Kleindruck, als habe Kagel selbst um die Anfechtbarkeit seiner Interpretation gewußt.

(2) P. Boulez greift 1961 die Bezeichnung Cluster im Zusammenhang mit der KOMPOSITORISCHEN VERMITTLUNG ZWISCHEN TON UND GERÄUSCH auf, und auch er stellt dabei den Begriff und das Verfahren ganz in den Dienst des seriellen Komponierens, das sich auf die Relativität der mus. Elemente gründet. Anhand seiner zweiten *Improvisation sur Mallarmé* (aus *Pli selon pli*, 1957–62) erläutert Boulez die Rolle, die den „realen" und „stummen Clusters" auf dem Kla-

vier (Kagel nannte letztere „Flageolett-Ton-Clusters"; vgl. oben II. (1)) in einem solchen Vermittlungsprozeß zukommt, indem die chromatisch angehäuften Töne in eine „Geräuschaura" übergehen:

Comment travaille l'avantgarde aujourd'hui? (unpubl.), dtsch. als *Wie arbeitet d. mus. Avantgarde?*, in: *Werkstatt-Texte* (Ffm. u. Bln 1972): Innerhalb eines bestimmten Umfangs, den ich nach oben und unten begrenze, lasse ich sämtliche Tasten anschlagen. So erhalte ich eine chromatische Totale mit allen harmonischen Frequenzen der niedergedrückten Tasten. Ich kann solche Clusters auch stumm niederdrücken und bekomme, wenn ich sie mit realen Clusters verbinde, einen besonders komplexen Klangeffekt: der gewohnte Klavierklang wandelt sich zur Geräuschaura...
Ich finde, daß diese Klangmöglichkeiten das Klavier zu einem besonders wertvollen Instrument machen, denn sie geben ihm eine Vermittlerrolle zwischen dem fixierten Ton und komplexen Klängen, die praktisch zum Geräusch werden (übers. v. J. Häusler, 190).

Boulez führt hiermit eine Begriffsinterpretation weiter, die den Tonkomplex primär als Geräuschelement auffaßt und in Vergessenheit geraten läßt, daß Cowell ihn als Erweiterung der tonalen Funktionsharmonik herleitete (vgl. oben I. (1)). Diese von Cowell abweichende Sichtweise deutete sich bereits 1952/53 bei Winckel und Graf an (vgl. oben II.), wurde explizit 1956 von Fr. Prieberg zum Ausdruck gebracht, indem jener Cowells Tonkomplexe (offensichtlich in Unkenntnis der diesbezüglichen Abh.) als einen wesentlichen, aber theoretisch wenig fundierten Schritt zur „Emanzipation des Geräuschs" interpretierte –

Musik unterm Strich (Freiburg i. Br. 1956), Kap. *Musik u. Geräusche* (dasselbe Kap. erschien als *Die Emanzipation d. Geräuschs* separat in der Zs. Melos XXIV, 1957): Die Entwicklung war von der Dissonanz, einem Grenzfall des Geräuschs, ausgegangen... Seit Mozart erweiterte sich der musikalisch ausgebeutete Hörraum beträchtlich. Die Partituren stockten auf. Skrjabins und Schönbergs Quartenharmonik füllte vorletzte Lücken. Dann erschien der Zwölftonakkord. Damit war der Tatbestand des Geräusches erfüllt, nachdem Henry Cowell auf eine weniger theoretische Weise zum gleichen Ergebnis gekommen war...
1912 führte Henry Cowell im San Francisco Music Club erstmalig die „tone clusters" vor... (106f. bzw. 92f.) –,

und führte Kagel zur Umschreibung des Tonkomplexes „als eine Art Anti-Harmonik":

op. cit.: Im allgemeinen wurden bisher die Cluster als eine Art Anti-Harmonik, als Übergang zwischen Klang und Geräusch gebraucht (28).

In *Penser la musique aujourd'hui* (Paris 1964; dtsch. als *Musikdenken heute 1*, Mainz 1963), einer der grundlegenden theoretischen Publ. zur seriellen Musik, verweist Boulez im Einklang mit der Prämisse, daß die „heutige musikalische Welt... eine *relative* Welt" ist (29) – „L'univers de la musique, aujourd'hui, est un univers *relatif*" (35) –, auf die Verwandtschaft des vertikalen Tonkomplexes zum diagonalen Glissando und ordnet so den Begriff Cluster in das einheitliche serielle System ein; seine entsprechenden Ausführungen folgen einem Abschn. über die serielle Strukturierung von Akkorden aufgrund einfacher Intervalle:

Je n'ai considéré jusqu'ici que des complexes d'intervalles simples; pour être complet, il me faut signaler *l'intégration* de ces mêmes intervalles. Cette méthode nous donne, pour ainsi dire, des „surfaces" sonores utilisant soit véritablement le continuum, soit une approximation – assez grossière d'ailleurs – de ce continuum par l'agrégation de tous les intervalles unitaires compris entre des limites données; ce que l'on appelle des *clusters* dans le sens vertical, ou des *glissandi* dans un sens diagonal... Je ne me refuse pas à les appeler bandes de fréquences: le *glissando* étant utilisé en fonction d'un temps x à y, le *cluster* voit tous ses éléments fonction simultanément d'un seul temps x (de la fonction linéaire diagonale de temps on passe à un temps nul) (45 f.);
Ich habe bisher nur Komplexe einfacher Intervalle behandelt; um vollständig zu sein, muß ich noch auf die *Integration* ebendieser Intervalle hinweisen. Sie gibt uns sozusagen Klang-„Oberflächen", die entweder wirklich das Kontinuum der denkbaren Tonhöhen benutzen, oder aber – durch die Anhäufung aller Intervalleinheiten innerhalb gegebener Grenzen – eine, übrigens ziemlich plumpe, Annäherung an dieses Kontinuum; das sind in der vertikalen Dimension die *Clusters*, in der diagonalen die *Glissandi* ... Bezeichnen Sie Glissandi und Clusters meinetwegen als Frequenzbänder, ich habe nichts dagegen: das *Glissando* wird als Funktion einer Zeit von X bis Y verwendet, beim *Cluster* werden alle Elemente *gleichzeitig* als Funktion einer einzigen Zeit X betrachtet (von der linearen diagonalen Funktion der Zeit gelangt man zu einer Zeit Null) (übers. v. J. Häusler u. P. Stoll, 37).

III. Seit etwa 1962 wird der Terminus Cluster in Verbindung mit der Klangfarbenkomposition gebracht, mit der sich Komponisten wie G. Ligeti von der seriellen Kompositionspraxis abwenden und Techniken für die interne Bewegung eines Tonkomplexes entwickeln.
In einer Analyse von Ligetis Orchesterwerk *Atmosphères* (1961), das seitdem vielen Autoren als Paradigma der neuartigen Kompositionstechnik gilt, hat H. Kaufmann 1962 die kompositionstechnischen Möglichkeiten registriert, mittels derer ein über das gesamte Instrumentarium des Orch. ausgebreiteter, dem ersten Anschein nach statischer Tonkomplex intern bewegt werden kann: erstens durch dynamische Veränderungen in den einzelnen Stimmen des Tonkomplexes (Crescendo oder Decrescendo) und zweitens durch Veränderung der Tonorte in den Einzelstimmen bei unterschiedlicher rhythmischer Gliederung:

Strukturen im Strukturlosen, in: *Spurlinien* (Wien 1969): Untersuchen wir, welche Möglichkeiten genutzt werden, um den statischen Klang... tatsächlich zu komponieren... Da ist fürs erste die Möglichkeit der immanenten Dynamik... Einzelne Haltestimmen innerhalb des Tonclusters vollziehen ein Crescendo, andere zur selben Zeit ein Decrescendo...
Eine zweite Möglichkeit... ist es, in den einzelnen Stimmen die Tonorte zu verändern ... Während eine Stimme vom Grundton die Terz nach aufwärts spielt, spielt eine Nachbarstimme vom Terzton die Terz nach abwärts – so entsteht abermals die chromatische Totale. Die Stimmen bewegen sich, und trotzdem steht der Klang im ganzen still. Die Ostinati werden nun so gruppiert, daß sie in verschiedener rhythmischer Gliederung vor sich gehen, so daß die Einzelbewegung in einen Gesamtzustand des Verwischens aufgeht (110).

Nach Kaufmanns Beschreibung geht in *Atmosphères* die Veränderung der Tonorte in den Einzelstimmen so vonstatten, daß aufgrund komplementärer Tonvertauschungen das chromatische Total des Tonkomplexes immer erhalten bleibt. Doch kann laut Ligeti selbst auch ein entgegengesetzter Fall eintreten:

„Es kommen kleine Löcher vor, weil die Stimmen sich dauernd ändern, und dadurch gibt es Stellen, wo Töne verdoppelt sind, andere Töne aber wiederum fehlen" (Interview mit J. Häusler am 20. 10. 1967, in: O. Nordwall, *György Ligeti*, Mainz 1971, 117).
Mit Blick auf seine Orgelkompos. *Volumina* (1962) hat Ligeti das Kennzeichnende der neuartigen Klangfarbenkompositionstechnik in einem Satz zusammengefaßt und auf die formbildende Funktion der sich intern bewegenden sowie ihre Breite verändernden Tonkomplexe hingewiesen:

Die Orgel sprengt d. Tradition (Melos XXXIII, 1966): Diese Technik besteht hauptsächlich aus mannigfaltigen und differenzierten Strukturierungs- und Artikulationsmöglichkeiten von dichten, chromatisch ausgefüllten Klängen, also von Ton-Clusters, die, sowohl in unbeweglichem Zustand als auch von internen Bewegungen durchzittert, schließlich in ihrem Ganzen sich bewegend oder sich auf- und abbauend, in die musikalische Form einbezogen wurden (311 a).

(1) Aus der Verbindung des Terminus Cluster mit der Klangfarbenkompos. resultieren VERÄNDERUNGEN DER URSPRÜNGLICHEN BEGRIFFSDEFINITION, in der Cowell festgelegt hatte, daß ein Tonkomplex aus großen und kleinen Sekunden zusammengesetzt ist (vgl. oben I. (1)). Überhaupt ist die Geschichte des Begriffs Cluster zugleich eine Geschichte der Veränderungen des kompos. Denkens im 20. Jh.

(a) Zum einen werden seit etwa 1966 in lexikalischen Begriffsbestimmungen neben Sekunden auch MIKROINTERVALLE ALS BAUELEMENTE DES TONKOMPLEXES aufgeführt. Eine entsprechende Andeutung gibt bereits Kaufmann 1962 bei der Analyse von Ligetis *Atmosphères*, wobei er möglicherweise an entsprechende Werke Krz. Pendereckis – wie *Anaklasis* (1960) – gedacht hat:

op. cit.: Ligeti hat sich, dem traditionellen Orchesterapparat entsprechend, für die temperierte zwölftönige chromatische Skala entschieden. Der aus der Simultane dieses Chromas zustande kommende Cluster ist nur eine von sehr vielen Möglichkeiten, einen stehenden Cluster zu erstellen. Denn es müßten keineswegs Halbtöne sein, welche die Gewebefäden bilden; es könnten auch Vierteltöne, Dritteltöne oder unregelmäßige Intervallordnungen sein (116).

Ausdrückliche Berücksichtigung findet die Möglichkeit der „Vierteltonschichtung" eines Tonkomplexes im Anh. *Begriffe* von Dibelius' Buch *Moderne Musik 1945–1965* (München 1966, 320); im *Sachteil* des *RiemannL* 1967 wird im Art. *Cluster* der Tonkomplex umschrieben als „ein Klanggebilde, das durch Übereinanderstellung großer und kleiner Sekunden oder noch kleinerer Intervalle entsteht" (177 a), und eine ähnlichlautende, auch heute noch exemplarische Begriffsdefinition gibt D. H. Cope im Glossar seines Buches *New Directions in Music* (Dubuque, Iowa [2]1976):

cluster: a chord or sound which contains two or more intervals of a major second or less (238).

(b) Zum anderen macht R. Stephan 1972 die Konsequenz bewußt, die sich für den Begriff Cluster aus dem Hinzutreten eines weiteren Bestimmungsmerkmales, der DICHTE DES TONKOMPLEXES („der unterschiedlich stufenreichen Füllung des Ambitus"), ergibt. Anknüpfend an Kagels Abh. (vgl. oben II.(1)) zeigt Stephan mit Verweis auf Stockhausens Orchesterkompos. *Gruppen* (1955–57), in der unter anderen kompositionstechnischen Prämissen das gleiche Phänomen auftrete, wie mit dem Werk Ligetis aufgrund der internen Bewegung der Tonkomplexe – vgl. Ligetis Hinweis auf die dadurch entstehenden „Löcher" im chromatischen Total (oben III.) – der Grundsatz des gleichförmigen Aufbaus aus Sekunden preisgegeben und durch das Kennzeichen der Dichte ersetzt werde, das in Hinsicht auf die Intervallstruktur keine Eindeutigkeit besitzt. Für den Begriff Cluster bleibe somit nur mehr das Kriterium der „Bandbreite" konstitutiv:

György Ligeti: Konzert für Violoncello u. Orch. Anmerkungen zur Cluster-Kompos., in: *Die Musik d. sechziger Jahre* (Mainz 1972): So ist [mit der Abh. Kagels] der Theorie des Clusters der Begriff der Breite hinzugewonnen; es fehlt aber noch immer der der Dichte als der unterschiedlich stufenreichen Füllung des Ambitus ... Indessen ist der Begriff der Breite oder der des Ambitus der Schallereignisse auch für die Musik, die sich nicht grundsätzlich aus Clustern zusammensetzt, bedeutungsvoll geworden. In Stockhausens Gruppen etwa sind die Breite der Klänge das, was durch die gewählte Reihe im Bereich der Tonhöhenordnung bestimmt wird. Die Füllung ist, was die Tonhöhenordnung betrifft, demgegenüber durchaus sekundär. Musikalisch primär ist die Dichte, wobei der Begriff der Dichte hier allerdings doppelsinnig ist: Dichte der Füllung und Dichte der Impulsfolge. Unter dem Aspekt, den die spätere Musikentwicklung nahelegt, ließe sich dieses Werk Stockhausens durchaus als aus clustern, aus unterschiedlich dichten clustern komponiert beschreiben. Das würde aber nicht weniger bedeuten, als daß der Begriff des Clusters sich abermals verändert hat. Für ihn wäre dann nicht mehr die Sekundnachbarschaft der Tonhöhe konstitutiv, sondern ausschließlich die Bandbreite, der Ambitus. Diese Veränderung dokumentiert das Werk von György Ligeti (119);
„Das Stück besteht ausschließlich aus stationären und sich verschiedenartig bewegenden Clusters." So lautet der erste Satz der Spielanweisung zu „Volumina"... Der für unseren Zusammenhang wichtigste Satz findet sich im Zusammenhang mit der [der] Erklärung der neuartigen graphischen Symbole folgende[n] Einteilung der Cluster: 1. chromatische (schwarze und weiße Tasten), 2. diatonische (weiße Tasten) und 3. pentatonische (nur schwarze Tasten). Damit ist expreß die Sekund als Konstruktionsgrundlage des Clusters verlassen, denn der entstehende Klang besteht ja ausschließlich aus großen Sekunden und kleinen Terzen (121).

Freilich hat auch schon Cowell „pentatonische" Tonkomplexe komponiert, so, um zwei frühe Beispiele zu nennen, in *The Tides of Manaunaun* (1912) oder *Exultation* (1919), und in der Spielanweisung zu diesen Werken hat er die gleiche Einteilung vorgenommen wie Ligeti bei *Volumina*. Es ist wohl nicht eindeutig zu klären, inwieweit sich Cowell damit in Widerspruch zu seinen theoretischen Ausführungen von 1919 stellt. Denn dort hat er zwar das Vorhandensein von mindestens zwei Sekundintervallen zur Voraussetzung für den Begriff Cluster gemacht, aber nicht explizit festgelegt, daß sämtliche Sekunden eines Tonkomplexes, der aus mehr als vier Einzeltönen besteht, zusammenhängen müssen, wie es beispielsweise 1959 bei Weisgall anklingt, der „tone clusters" als „groups of adjacent tones", als „Gruppen benachbarter Töne" definiert (vgl. oben II.).
Vielleicht eingedenk dieser Problematik umschreibt

W. Gieseler 1975 den Aufbau eines Tonkomplexes dahingehend, daß „zumindest Sekundenintervalle vorliegen müssen", womit er die Möglichkeit eines „pentatonischen" Aufbaus nicht ausschließt. Gleichzeitig hebt Gieseler, ausgehend vom Postulat nach „klanglicher Einheit" eines Tonkomplexes, insbesondere das Kriterium der Dichte hervor, jene neuartige Qualität, die mit der kompos. Konzeption Cowells nicht in Einklang gebracht werden kann, sondern vielmehr, wie Stephan dargelegt hat, spezifisch für Ligetis Klangfarbenkompositionstechnik ist:

Kompos. im 20. Jh. (Celle 1975): Wenn der Cluster als klangliche Einheit gesehen wird, dann sind die Intervalle in ihrer Besonderung nicht mehr so wichtig. Entscheidend werden andere Merkmale: Breite, Dichte und Register samt ihren Änderungen. Die *Breite* wird durch das Außenintervall... definiert... Die *Dichte* wird, da zumindest Sekundenintervalle vorliegen müssen, durch das Vorkommen von kleinen oder großen Sekunden ausgedrückt... Der Hörer kann Dichte und Dichteveränderung... durchaus als Klangfarbe und Klangfarbenänderung (weniger als Intervalländerung) erfahren (51 a f.).

(2) Für das auf der internen Bewegung von Tonkomplexen beruhende neuartige Kompositionsverfahren ist die Bezeichnung „CLUSTER-KOMPOSITION" verbreitet worden, die heute vor allem im Zusammenhang mit dem Werk Ligetis häufig anzutreffen ist, etwa in den zusammenfassenden Darstellungen der Musik des 20. Jh. von Gieseler (*op. cit.*, 30b, 51 a ff.) und von Chr. M. Schmidt (*Brennpunkte d. Neuen Musik*, Köln 1977, 58f., 109ff., 137).
Zwar verwendete Ligeti selbst einmal am 22. 2. 1967 in einem Brief an O. Nordwall mit Bezug auf sein Orchesterstück *Atmosphères* den Ausdruck „Cluster-Komposition" (in: Nordwall, *György Ligeti*, Mainz 1971, 87). Doch das Signal für die Ausbreitung dieser Bezeichnung gab erst 1972 Stephan mit der oben zit. Abh. und deren programmatischem Untertitel *Anmerkungen zur Cluster-Komposition* sowie einem Schlußsatz, der geschichtliche Anknüpfungspunkte der „Cluster-Komposition" Ligetis anzudeuten versucht:

Ligeti hat... eine Fülle von verschiedenen Satzarten, die sich geschichtlich aus den Werken Mahlers, Debussys, Schönbergs, Bergs, Boulez' und Stockhausens herleiten lassen mögen, entwickelt, und auf diese Weise eine erstaunliche Mannigfaltigkeit im Bereich der Clusterkomposition verwirklicht (127).

IV. Folgende RANDERSCHEINUNGEN INNERHALB DER GESCHICHTE DES BEGRIFFS CLUSTER sind abschließend festzuhalten:

(1) Der Begriff wird zuweilen in einen IRREFÜHRENDEN ZUSAMMENHANG MIT DEM WERK CH. IVES' gestellt. So verwendet A. Copland die Bezeichnung „tone clusters", um auf eines der vielfältigen Momente im Liedschaffen von Ives aufmerksam zu machen:

Our New Music (New York 1941), zit. nach der 2. Aufl. *The New Music 1900–1960* (ibid. 1968): Songs of every character and description, songs bristling with dissonances, tone clusters and „elbow chords" next to songs of the most elementary harmonic simplicity (112); dtsch. als *Musik von heute* (Wien 1947): Lieder jeder Art und jeden Umfangs, Lieder, strotzend von Dissonanzen und Tonanhäufungen, neben Liedern der elementarsten Einfachheit in der Harmonie (123).

Da die Bezeichnung nur an dieser einen Stelle des Buches erscheint, kann der Leser den Eindruck gewinnen, als habe Ives Terminus und Sache erfunden, was man ebenso bei G. Chase herauslesen kann, lediglich mit dem Unterschied, daß Chase als Beispiel für „clusters" die *Concord Sonata* (1911–15) anführt:

America's Music (New York 1955): In the „Hawthorne" movement of the *Concord Sonata*, certain clusters of notes have to be played by using a strip of board about fifteen inches long, „heavy enough to press the keys down without striking" (677); dtsch. als *Die Musik Amerikas* (Bln 1958): Im „Hawthorne"-Satz der *Concord Sonata* müssen auf Anweisung des Komponisten bestimmte Tontrauben mit Hilfe eines etwa fünfzehn Zentimeter langen schmalen Brettes gespielt werden, das „schwer genug ist, die Tasten herunterzudrücken, ohne daß sie angeschlagen werden müssen" (774).

Es ist einleuchtend, derartige Ungenauigkeiten damit zu erklären, daß Cowells theoretische Abh. zumindest bis 1959 nahezu unbekannt geblieben war. Doch auch nach dem Aufsatz von Kagel werden, wie beispielsweise 1966 von I. Strawinsky, „tone clusters" noch ausdrücklich unter die „Entdeckungen" von Ives eingereiht:

Music and the Statistical Age, in: I. Strawinsky und R. Craft, *Retrospectives and Conclusions* (New York 1969): Polytonality; atonality; tone clusters; tone rows; multiple orchestras; perspectivistic effects; micro-intervals; chance; statistical composition; permutation; rhythmic dimensions that maintain a lead on the avant-garde even now; add-a-part, practical-joke, and improvisatory music: these were Ives's discoveries... (30); dtsch. als *Musik u. d. Zeitalter d. Statistik*, in: dies., *Erinnerungen u. Gespräche* (Ffm. 1972): Polytonalität, Atonalität, Clusters, Reihen, vielfache Orchester, perspektivische Wirkungen, Mikrointervalle, Zufall, statistische Komposition, Permutation, rhythmische Dimensionen, die sogar heute noch der Avantgarde voraus sind, Spiel-Mit-Verfahren, Schabernack und informelle Musik: diese waren die Entdeckungen von Ives... (38).

Das Problem, das in diesem Zusammenhang hervortritt, ist folgendes: Einerseits prägte Cowell 1919 den Terminus Cluster, nachdem er um 1912 die ersten Werke, in denen Tonkomplexe vorkommen, komponiert hatte. Andererseits gelangte ungefähr gleichzeitig Ives, wenn auch auf anderem Wege als Cowell, zu ähnlichen Akkorden, die er – so in den Spielanweisungen zur *Concord Sonata* – als „group chords" bezeichnete. Die sachgeschichtliche Differenz gerät aber aus dem Blick, wenn für beide Phänomene ein und derselbe Terminus verwendet wird.
Wie man dieses Problem umgehen könnte, hat J. Häusler gezeigt, der den Ausdruck Cluster offensichtlich bewußt für Cowell (sowie die explizit daran anschließenden Traditionen) reserviert –

Musik im 20. Jh. (Bremen 1969): Als Knabe hatte Cowell am Klavier zu experimentieren begonnen und war dabei auf die Entdeckung der „tone-clusters"... gestoßen... Auf den Effekt selbst erhebt Cowell... keinen Prioritätsanspruch, denn auch Charles Ives arbeitet in seiner „Concord"-Sonate

... mit ähnlichen Bildungen, ohne daß beide Komponisten voneinander wußten. Jedoch stammt der Begriff „Cluster" von Cowell (145) –,

im Blick auf Ives hingegen die dtsch. Variante „Tontrauben" bevorzugt:

Ives'... Schaffen zeigt die Vorwegnahme aller wichtigen Phänomene der Neuen Musik: ...Tontrauben (in der 1909 begonnenen 2. Klaviersonate, aber schon die 1903–14 geschriebenen „Three Places in New England" zeigen im Orchestersatz clusterartige Bildungen)... (238).

Daß Häusler, obwohl er auch bei Ives von „clusterartigen Bildungen" spricht, trotzdem konsequent den Terminus Cluster dem Werk Cowells vorbehält, wird bestätigt durch seinen analytischen Kommentar zum Schluß des letzten Stücks von B. Bartóks *Skizzen für Klavier* op. 9b*(1908–1910); er nennt die dort auftretenden Sekundakkorde, die zwar im Erscheinungsbild den Tonkomplexen Cowells ähneln, aber aus einer ganz anderen kompos. Herleitung, nämlich aus der Vertikalisierung horizontaler Skalen resultieren, nicht Cluster, sondern Tontrauben:

[Das Jahr 1908 bringt] den Beginn der Arbeit an den sieben Skizzen für Klavier op. 9, ...deren siebte am Schluß zwei verschiedene Ganztonleitern zunächst sukzessive übereinanderschichtet und sie dann als Tontraube gleichzeitig erklingen läßt (91).

(2) Nachdem der Begriff Cluster nach 1959 aufgrund der Abh. Kagels sowie der neuartigen mus. Richtung, die man als „Cluster-Komposition" bezeichnet hat, zu musiktheoretischem Prestige gekommen ist, machen B. A. Zimmermann und K. Stockhausen nachträglich PRIORITÄTSANSPRÜCHE geltend, um die Bedeutung ihres kompos. Schaffens auch in diesem Zusammenhang gebührend hervorzuheben.

Zimmermann erklärt 1968, nicht Kagel, sondern er selbst habe 1955 „die Tonclusters in die serielle Musik eingeführt" und entsprechende Akkorde auch schon 1940 in einer Ballettmusik verwendet. Zudem betont er, daß ihm zu jener Zeit „die unter ganz anderen Voraussetzungen entstandenen Clusters von Ives oder Cowell" unbekannt gewesen seien, um so das Gewicht und die Originalität seiner kompos. Entdeckung zu unterstreichen:

Vom Handwerk d. Komponisten, in: *Intervall u. Zeit* (Mainz 1974): Ich habe 1955 in meinen „Perspektiven für zwei Klaviere" durch Übereinanderschichtung eines Zwölftonakkords auf engstem Raum die Tonclusters in die serielle Musik eingeführt, und zwar sowohl innerhalb der Konsequenz ihrer eigentlichen Kompositionstechnik als auch gleichzeitig als äußersten Protest: gewissermaßen in Form eines Anti-Akkords. Diese Tonclusters hatte ich auch schon in einem wesentlich früheren Werk, meiner 1940 komponierten Ballettmusik „Alagoana", benutzt, hier als Ergebnis der allmählichen Komprimierung vielfacher Klangfarbenschichtungen, und zwar in einer Zeit, in der die unter ganz anderen Voraussetzungen entstandenen Clusters von Ives oder Cowell nicht bekannt waren. Ich erinnere mich, daß Kagel sehr überrascht war, als er Ende der 50er Jahre in einem Konzert der Domaine musicale in Paris bei einer Interpretation der „Perspektiven" diese Clusters in Europa zum ersten Mal hörte (37).

Stockhausen weist 1970 darauf hin, daß er – wie es, vielleicht hierauf bezugnehmend, in ähnlicher Weise Stephan 1972 ausführt (vgl. oben III. (1) (b)) – mit den *Gruppen* (1955–57) die instrumentale „Clustertechnik" vorweggenommen habe, die später Ligeti oder Penderecki als originäre kompos. Leistung zugesprochen wurde:

Kriterien, in: *Texte zur Musik 1963–1970*, Bd. III (Köln 1971): Wenn man die GRUPPEN... genauer kennenlernt, entdeckt man *in* den auskomponierten Klangbändern mit aufwärts oder abwärts gerichteten Spiralbewegungen den Ursprung der ganzen instrumentalen ‚Clustertechnik' (und ein Komponist wie Ligeti weiß das so genau wie Penderecki, der seine ganze ‚Bandtechnik' aus der Woche der Proben und Partiturstudien des CARRÉ in Hamburg [1960] ableitete) (226).

Anhang: In entfernter Verwandtschaft, aber in keiner unmittelbaren Verbindung mit dem mus. Terminus Cluster steht die Sammelbezeichnung „CLUSTERANALYSE", die für NATURWISSENSCHAFTLICHE KLASSIFIKATIONSVERFAHREN gebildet worden ist.

Der Ausdruck Cluster bezieht sich dabei auf eine bestimmte, aufgrund von Ähnlichkeiten vorzunehmende Gruppierung einer zur Untersuchung vorliegenden Objektmenge; ebenso wie beim mus. Terminus dürfte die bildhafte engl. Wortbedeutung („Haufen") zur Wahl des Ausdrucks geführt haben:

Th. Eckes u. H. Roßbach, *Clusteranalysen* (Stuttgart 1980): Gegeben ist eine *Menge* von *Objekten* (oder: *Elementen, Einheiten*). Auf der Basis der zwischen den Objekten bestehenden Ähnlichkeitsbeziehungen wird eine *Gruppierung* der Objektmenge in *Cluster* (oder: *Gruppen, Klassen*) derart gesucht, daß die einem Cluster angehörenden Objekte einander in einem bestimmten Sinne möglichst „*ähnlich*" und die verschiedenen Clustern angehörenden Objekte einander möglichst „*unähnlich*" sind (9).

Von den unterschiedlichen Sammelbezeichnungen für solche Klassifikationsverfahren, welche heute vor allem in den Sozialwiss. (wozu auch die Musikpsychologie zu zählen ist), der Biologie, der Medizin und den Wirtschaftswiss. Anwendung finden, wird mittlerweile am häufigsten der Ausdruck Clusteranalyse verwendet:

loc. cit.: So sind etwa Bezeichnungen wie *numerische* oder *mathematische Taxonomie*, *Taxonometrie* und *automatische* oder *numerische Klassifikation* gebräuchlich. Die größte Verbreitung hat in der letzten Zeit der Begriff „*Clusteranalyse*" gefunden...

Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br. 1981

Coda

ital. Schwanz, Schweif, im übertragenen Sinne: Anhang, Verlängerung, Ende, Schluß, von lat. cauda; ital. Dim. codina, codetta; franz. coda, auch: queue; span. coda; engl. coda; dtsch. Coda, auch: Koda.

Es ist für die Entwicklung des mus. Terminus technicus von Bedeutung, daß das Wort coda in der ital. Umgangssprache in zwei unterschiedlichen übertragenen Bedeutungen verwendet wird, die sich freilich nicht immer scharf voneinander trennen lassen: (1) Der metaphorischen Bedeutung ‚Anhang (an ein abgeschlossenes Ganzes)', ‚Verlängerung' liegt die Vorstellung zugrunde, daß der Schwanz eines Tieres ein eigentlich entbehrlicher Fortsatz seines Körpers sei, den man gelegentlich stutzt, ohne dabei die wesentlichen Körperfunktionen des Tieres zu beeinträchtigen. (2) Die übertragene Bedeutung ‚Ende', ‚Schluß' basiert hingegen auf einem Sprachgebrauch, in dem coda als Gegensatz zu capo (Kopf, Haupt) verwendet wird, um damit ‚Anfang' und ‚Ende' einer Sache zu kennzeichnen: „in capo, in coda del treno", am Anfang, am Ende des Zuges; „non aver né capo né coda", weder Anfang noch Ende, weder Hand noch Fuß haben.

Lit.: N. ZINGARELLI, Vocabolario della lingua ital., Bologna [9]1966.

I. Im letzten Viertel des 17. Jh. verwendet der ital. Musiktheoretiker A. Berardi das Wort coda, um mit ihm eine KADENZDEHNUNG zu charakterisieren. Diese Wortverwendung bleibt singulär.

II. Einen SCHLUSSANHANG AN EINEN (UNENDLICHEN) KANON benennt coda nachweisbar seit dem Beginn des 18. Jh. (BrossardD 1703).

III. (1) Unter coda (del soggetto) versteht die Fugenlehre seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. den MODULIERENDEN ANHANG AN EIN FUGENTHEMA (Martini 1775). (2) Eine hiervon nur wenig abweichende Begriffsvariante findet sich seit dem Beginn des 19. Jh.: Mit dem Dim. codetta wird der ZWISCHENSPIELARTIGE ANHANG AN DEN COMES EINER FUGE VOR DEM ERNEUTEN EINTRITT DES DUX in der Tonika gekennzeichnet (Sabbatini 1802).

IV. Seit den siebziger Jahren des 18. Jh. wird in den Partituren ein SCHLUSSANHANG AN EINE IN SICH ABGESCHLOSSENE KOMPOSITION DER WIENER KLASSIK MIT ZU WIEDERHOLENDEN TEILEN als *Coda* überschrieben. Es kann dies ebenso (1) ein ANHANG AN STILISIERTE TANZSÄTZE UND MÄRSCHE (Mozart 1772) sein, (2) ein ANHANG AN DIE ZWEITEILIGE REPRISENFORM („FORMA BIPARTITA") (Mozart 1773), wie auch (3) ein ABSCHLIESSENDES STÜCK EINES REIHUNGSWERKES. In diesem Sinne wird *Coda* als Überschrift (a) für das SCHLUSS-STÜCK EINER FOLGE VON DEUTSCHEN TÄNZEN (Mozart 1788) ebenso verwendet wie (b) für DIE VERBREITERNDE SCHLUSSBEKRÄFTIGUNG ODER DAS SCHLUSS-STÜCK EINER VARIATIONENREIHE (Beethoven 1790).
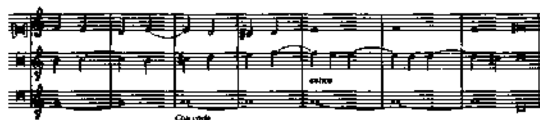
V. (1) Ebenfalls seit dem ausgehenden 18. Jh. wird Coda im theor. Musikschrifttum für einen ANHANG AN DIE SCHLUSSGRUPPE DER SONATENSATZEXPOSITION gebraucht (Galeazzi 1796). (2) Dies ist auch für einen ANHANG AN ANDERE PERIODENSCHLÜSSE vor allem bei franz. Autoren seit der ersten Hälfte des 19. Jh. der Fall. (3) Gegen den Gebrauch des Terminus Coda im Sinne von DRITTE THEMEN- ODER SCHLUSSGRUPPE DER SONATENSATZEXPOSITION ist in der musikwiss. Literatur des 20. Jh. mehr polemisiert worden als er offenbar angewendet worden ist.

VI. (1) Seit dem frühen 19. Jh. wird vor dem Hintergrund von Beethovens kompos. Entwicklung in theor. Schriften auch DER AUF DIE REPRISE FOLGENDE SCHLUSSANHANG ODER SCHLUSSTEIL DES SONATENSATZES BZW. DES „SONATENRONDOS" als Coda bezeichnet (erstmals nachweisbar in Beethovens Skizzen zum I. Satz d. VIII. Symphonie, 1811). (2) Dieser Anhang oder Schlußteil ERFÜLLT UNTERSCHIEDLICHE ÄSTHETISCHE UND FORMALE FUNKTIONEN, die zu Konnotationen des Begriffes Coda werden, welche auch dann mitschwingen, wenn von ihnen nicht ausdrücklich die Rede ist. Sämtliche hier zu beobachtenden Kategorien haben damit zu tun, daß Beethoven mehr und mehr den ganzen Sonatensatz zielhaft auf sein Ende hin anlegt. Dies sah man zunächst (a) durch ausgeprägtere STRETTA-WIRKUNGEN realisiert sowie (b) durch eine gänzlich ANDERSARTIGE BELEUCHTUNG DES HAUPTTHEMAS als dies bislang im Verlauf des Satzes der Fall war. Durch die Einführung von thematischer Arbeit in die Coda wuchs diese (c) zusehends an, so daß von einer regelrechten ZWEITEN DURCHFÜHRUNG oder SCHLUSSDURCHFÜHRUNG die Rede ist, die als Gegengewicht zur (zentralen) Durchführung erscheint. (d) Als VIERTER TEIL DER SONATENSATZFORM bilde die Coda den eigentlichen „Höhepunkt" derselben.

VII. Während seiner Entwicklungsgesch. hat der Begriff Coda immer wieder VERALLGEMEINERUNGEN UND ÜBERTRAGUNGEN erfahren. (1) So wird z. B. im Anschluß an H. Riemann JEDER SCHLUSSABSCHNITT EINES STÜCKES, SOFERN DIESER NACH DEM ERREICHEN DES GRUNDTONS STEHT, Coda genannt. Hierzu zählen vor allem HOMOPHON ANGELEGTE SCHLÜSSE VON FUGEN. (2) B. Widmanns Gebrauch, eine SCHLUSSBEKRÄFTIGUNG als Coda zu bezeichnen, hat keine Nachahmer gefunden.
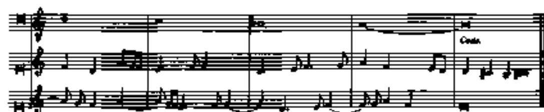
I. Im letzten Viertel des 17. Jh. verwendet der ital. Musiktheoretiker A. Berardi das Wort coda, um mit ihm eine KADENZDEHNUNG zu charakterisieren. So schreibt er z. B. unter die tiefste Stimme eines dreist. Satzes dort die Anmerkung „Con coda", wo ein Orgelpunkt auf der V. Stufe über der Finalis einsetzt:

Documenti armonici (Bologna 1687), S. 36:



Mit dem Ausdruck „Con coda" versucht der Autor das die Kadenz verlängernde „Hinausziehen" des erwarteten Schlußfalles zu veranschaulichen. Es besteht auch die Möglichkeit, daß es sich dabei um eine An-

weisung für die Ausführung der untersten Stimme handelt, die hier besonders lange die Penultima aushalten muß, bis die anderen Stimmen zu ihrer Klausel kommen.
Hiermit vergleichbar kennzeichnet Berardi mit der Beischrift „Coda" die ‚anhanghafte Dehnung' einer Kadenz durch einen Dissonanzvorhalt über der Finalis, der erst auf der folgenden betonten Taktzeit in eine Konsonanz aufgelöst wird (S. 88):



In einer anderen Schrift nennt Berardi eine solche „nicht auf der letzten Note des Cantus firmus endende Kadenz" cadenza di coda:

Miscellanea mus. (Bologna 1689), S. 159f.: III, 2: *Delle Cadenze à trè voci*: Qvattro sono le cadenze più comuni, che s'adoprano nel contrapunto à trè voci.
La Prima vien chiamata cadenza non finita sù la nota ultima del canto fermo, ouero cadenza di coda, cioè vna parte lega la sesta, e poi segue la quinta, l'altra la quarta [im Original steht fälschlicherweise: l'ottaua], e poi segue la terza. Essempio.



Bei dem referierten Wortgebrauch von Berardi handelt es sich wohl um eine singuläre Begriffsbildung. Es sind auch weitere Fälle bekannt, in denen der Autor Termini in einer ansonsten nicht verwendeten Weise gebraucht (vgl. *Subiectum* ... IV. (1) *Exkurs*).

II. Seit dem Beginn des 18. Jh. ist das Wort coda zur Bezeichnung für einen SCHLUSSANHANG AN EINEN (UNENDLICHEN) KANON überliefert. Erstmals findet sich diese Wortbedeutung in BrossardD, Paris (1703) ²1705:

CODA. veut dire QUEUE. On trouve souvent à la fin des Canons deux ou trois mesures pour les terminer aprés les avoir repeté plusieurs fois, c'est ce qu'on apelle *Coda* (13).

Daß das ital. Wort coda für die „zwei oder drei Takte", die häufig vonnöten seien, um Kanons zu „beenden", erstmals in einem in Frankreich kompilierten Wörterbuch überliefert ist, mag befremdlich erscheinen. Doch hängt das Fehlen früherer Belege in theor. Traktaten hierfür wohl damit zusammen, daß der kurze, meist homophon gehaltene ‚Abschluß eines Kanons' für die Theorie insofern uninteressant war, als für sie das Wesentliche des unendlichen Kanons eben gerade in seiner theoretisch endlosen Dauer lag. Das WaltherL, Lpz. 1732, darf als die nächste Quelle gelten, die diesen durch Brossard erstmals belegten Wortverstand, wahrscheinlich im Anschluß an diesen, referiert. Während Brossard noch ganz allgemein von Kanons spricht, ist bei Walther ausdrücklich nur noch von Zirkelkanons die Rede, deren „*à parter* Anhang" als Coda bezeichnet wird:

Coda (ital.) *Cauda* (lat.) bedeutet ... insonderheit den Anhang, oder die Zugabe in einigen also genannten *Canonibus infinitis*, damit die Stimmen mit einander zugleich aufhören können (174a);
Canone finito (ital.) *Canon finitus* (latin.) ein *Canon* dessen Stimmen zum Schluß, oder, vielmehr zur Ruhe und Aufhören, vermittelst eines *à parten* Anhanges gebracht werden, und so dann sich endlich mit einander endigen (133b).

Durch den als Coda benannten ‚abschließenden Anhang' wird also ein „Canone infinito" in der mus. Praxis zum „Canone finito".
M. Spieß übernimmt in den *Anhang Mus. Kunst-Wörter* an seinen *Tract. musicus compos.-pract.*, Augsburg 1746, die Walthersche Formulierung beinahe wörtlich (S. 3a). An anderer Stelle des *Tractatus*... weicht er von der andernorts überlieferten Terminologie jedoch insofern ab, als er dort das ‚Fermate-Zeichen' ebenfalls „*Coda*, oder *Cauda* genandt" wissen will:

Dieses Zeichen [𝄐], *Coda*, oder *Cauda* genandt, bedeutet insgemein, daß alle Stimmen zugleich still seyen. Bey denen sogenanten *Canonibus infinitis* zeiget es an, wo jede Stimme solle aufhören (180b).

Wahrscheinlich entspricht diese Feststellung nicht dem tatsächlichen Wortgebrauch der Zeit. Möglicherweise überträgt Spieß hier den Terminus Coda von dem auf das Zeichen folgenden Schlußanhang auf das Zeichen selbst, das bei den anderen Autoren nur den Beginn dieses Anhangs anzeigt.
Auch im Verlauf des 19. Jh. bleibt es bei der weitgehenden „Lexikonexistenz" dieser Begriffsverwendung (z. B. DommerL, Heidelberg 1865, 173). Nur selten findet sie sich in Kontrapunktlehren, wie z. B. in L. Bussler, *Contrapunct u. Fuge*, Bln 1878, wo der Autor nach dem Abdruck von Mendelssohns „unendlich canonischem Liedsatz" *Wie lieblicher Klang* (op. 48, 2 [1839]) vermerkt:
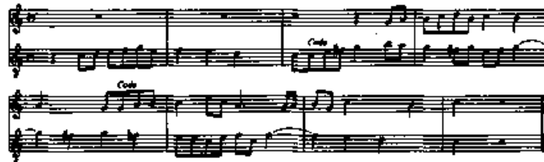
Nach beliebiger Zahl von Wiederholungen folgt freie Coda (129).

A. Reicha verwendet in der 1. Hälfte des 19. Jh. für den ‚Schlußanhang eines Zirkelkanons' das zu ital. coda synon. franz. Wort conclusion (Abschluß):
Traité de haute compos. mus. I (Paris o. J. [1824]): On rend facilement ce canon perpetuel en supprimant la conclusion (231; Anm. 2).

III. (1) Nachweisbar seit der Mitte der zweiten Hälfte des 18. Jh., benennt man in der Fugenlehre mit coda den MODULIERENDEN ANHANG AN EIN FUGENTHEMA. Erstmals ist diese Wortbedeutung in dem zusammengesetzten Ausdruck Coda del Soggetto bei G. Martini anzutreffen. Der Padre schreibt, daß gegen Ende des 17. Jh. in den „Fughe del Tuono" zwei Untugenden sich derart breitgemacht hätten, daß „heutzutage" (a' giorni nostri) nur noch selten Fugen zu finden seien, die ohne diese Nachlässigkeiten auskämen. Die erste Untugend (difetto) sei, daß man den Comes derart deformiere, daß er sich äußerst unangenehm anhöre. Über die zweite Untugend weiß er zu berichten:

Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato II (Bologna o. J. [1775], S. XXX): L'altro difetto introdotto verso il fine del Secolo passato, e che a' giorni nostri ha preso tal piede, che rare sono le *Fughe*, che ne siano esenti, consiste in una piccola aggiunta fatta al Soggetto, la quale

vien chiamata *Coda del Soggetto*, affinchè passi alla Corda, ove deve incominciare la *Risposta*, il chè più chiaramente dal seguente Esempio si capirà.



Mit *Coda del Soggetto* bezeichnet Martini jenen „kleinen Anhang, der an das Subjekt gemacht wird", um dieses von seinem Schlußton [in Martinis Bsp. der Grundton c¹] nach demjenigen Ton [Dominantton g¹] modulieren zu lassen, in dem der Comes mit der Antwort (*Risposta*) beginnt.

Bei der hier referierten ersten Nennung des Terminus innerhalb seiner Schrift benutzt Martini noch den vollständigen zusammengesetzten Ausdruck Coda del Soggetto. Doch bereits in dem dazugehörigen Notenbsp. wie auch im weiteren Text verwendet er meist nur noch das Bezeichnungsfragment Coda, wie z. B. in der folgenden Textstelle, in der er rät, man solle die Coda dergestalt abwandeln, daß sie zu einem Kontrasubjekt werde und auf diese Weise nicht nur weniger „trivial und langweilig" wirke, sondern die Fuge als „geradezu kunstvoll" erscheinen lasse:

Questa *Coda* potrebbe però moderarsi in maniera tale, che non si rendesse tanto triviale e stucchevole, col ridurla a guisa di un *Contrasoggetto*, e così diverebbe la *Fuga*, non solo tanto nojosa, ma in qualche modo artificiosa... (S. XXXIf.).

Martini fährt fort, daß erfahrene Komponisten auch dadurch aus der Not eine Tugend machten, indem sie das motivische Material der Coda für die modulierenden Zwischenspiele der Fuge verwendeten (→*Episode* V. (1)):

Alcuni compositori più periti nell'Arte si sono serviti di questa *Coda* per modulare, e per formarne un *Divertimento*... (Anm. (1), S. XXXXII).

Seit Mitte der ersten Hälfte des 19. Jh. erscheint die vorliegende Wortbedeutung auch in franz. verfaßten Abh.:
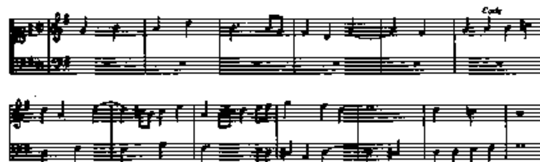
Fr.-J. Fétis, *Traité du contrepoint et de la fugue* (Paris [1824] ²1846), p. 40: L'autre espèce [de sujet] est quelquefois donnée dans les concours, pour éprouver l'habilité du compositeur ou de l'élève. Les sujets de cette nature ne peuvent se résoudre régulièrement, à moins qu'on n'ajoute une *Coda* pour moduler: dans ce cas, la mutation de la réponse est dans cette Coda. Soit, par exemple, le sujet suivant proposé:



On voit au premier coup d'œil qu'il n'y a pas de modulation dans ce sujet, et conséquemment, pas de mutation possible, à moins qu'on n'ajoute après la note finale une petite Coda telle que celle-ci:
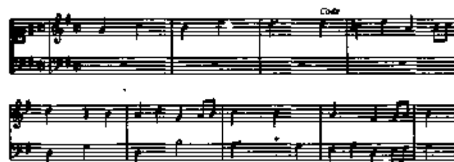


on a alors le résultat suivant:



Bewirkte in diesem Bsp. die Coda eine „leitereigene" Modulation, so stellt Fétis auch eine andere Art der realen Fugenbeantwortung vor, in der die Coda eine „ausweichende" Modulation, im Bsp. von G-Dur nach D-Dur, bewerkstelligt (S. 38):

Je dois faire observer, par occasion, qu'on vérifie la bonté d'une réponse par la position de la note sensible ; car elle doit toujours occuper la même place dans la réponse que dans le sujet. L'exemple suivant est au fond une Fugue réelle avec une *Coda*, et la mutation se fait dans cette Coda.



In L. Cherubinis Kontrapunkt- und Fugentraktat findet sich wenige Jahre später als bei Fétis anstelle des ital. Fremdworts coda die franz. Lehnübers. queue (Schwanz, Schweif) verwendet. Möglicherweise rührt diese Verwendung eines franz. Wortes von Cherubinis Schüler Fr. Halévy her, der das Lehrwerk seines Meisters nach Schulheften ausgearbeitet haben soll. Fr. Stoepel übersetzt queue seinerseits ins Dtsch. mit Coda (Neutrum!) bzw. Nachsatz:

Cours de Contre-point et de Fugue, mit dtsch. synopt. Übers. v. Fr. Stoepel, erschienen als: *Theorie d. Contrapunktes u. d. Fuge* (Lpz. u. Paris o. J. [1835]): *De la queue*. La queue est cette portion du sujet, par laquelle on le continue après sa seconde partie, et qui sert en même tems à préparer l'entrée de la réponse et à amener le Contre-sujet. – *Vom Coda oder dem Nachsatze*. Das Coda oder der Nachsatz ist derjenige Theil des Subjectes einer Fuge, durch welche man diese nach ihrer zweiten Partie fortsetzt, und welche zugleich dazu dient, den Eintritt der Antwort vorzubereiten und das Contrasubjekt herbeizuziehen (112).

An anderen Stellen des Cherubinischen Lehrwerks wird freilich auch das ital. Wort coda verwendet, wenngleich auch seltener als queue:

Avant de passer à ce qui concerne la composition entière de la fugue, il est essentiel d'entrer dans quelques détails plus circonstanciés relatifs à la coda ou queue du sujet, qu'on n'avait fait jusqu'à présent qu'indiquer simplement, et de parler ensuite du divertissement de la fugue et enfin de la modulation. – Bevor wir zur Composition einer Fuge in ihrer Totalität übergehen, ist es nöthig, dass wir erst in einige nähere Details in Bezug auf das Coda oder den Nachsatz des Subjektes, das Divertissement der Fuge und endlich der Modulation eingehen (112).

Breiteren Raum als bei Martini nimmt bei Cherubini/Stoepel die Erörterung ein, wie die Coda dem Kontrasubjekt zu integrieren sei; dies ist vor allem

auf S. 113 der Fall, wo sich die Beischrift zu einem Notenbsp. „Queue et contre-sujet réunis. – Nachsatz und Contrasubject vereinigt" findet.

Im Dtsch. hat sich das Wort Coda in diesem Zusammenhang nicht gegen sein Synonym ‚Anhang' durchsetzen können. Möglicherweise waren der Übernahme des ital. Begriffswortes in die dtsch. Fugenterminologie die unter IV.–VI. behandelten Wortbedeutungen im Wege:

A. André, *Lehrbuch d. Tonsetzkunst*, Bd. II/3: *Lehre d. Fuge*, Offenbach a. M. 1843: Man kann aber ferner als noch hierhergehörig [zu den Haupttheilen einer Fuge] betrachten: Den *Anhang zum Führer oder Gefährten*, welcher als *Verlängerung der Tonführung* an derjenigen Stelle Statt finden muss, wo man nach *beendigtem Thema* (dem Führer) nicht unmittelbar *dessen erste Wiederholung in der nachfolgenden Stimme* (dem Gefährten) *oder nach beendigtem Vortrage des letztern* nicht sogleich wieder den Führer in der nachfolgenden *dritten Stimme* eintreten lassen kann (15).

Im teils „altfränkischen" Jargon dtsch. Kontrapunktlehrstuben wurde der ‚Anhang an das Fugensubjekt' zuweilen auch als „Schusterfleck" bezeichnet, ein Ausdruck, der auch anderes kompos. Füllwerk (wie Sequenzierungen etc.) verächtlich machte:

A. Siebeck, *Kleine Kompositionslehre* (Tübingen 1850): [Es ist zu beachten, daß] wenn die Frage [*Dux*] endigt, keine Einleitung zur Antwort [*Comes*] erlaubt ist; weil da ein sogenannter „Schusterfleck" entsteht, der nur alsdann geduldet werden darf, wenn er als Zwischensatz mit durchgeführt wird, wie man in Seb. Bachs sehr großen Orgelfugen sehen kann (226).

(2) Eine hiervon nur geringfügig abweichende Begriffsbedeutung findet sich seit Beginn des 19. Jh. zunächst in Italien. Dort wird mit dem Dim. codetta der ZWISCHENSPIELARTIGE ANHANG AN DEN COMES EINER FUGE VOR DEM ERNEUTEN EINTRITT DES DUX in der Tonika bezeichnet. Weshalb dieser in manchen Fugen zu beobachtende modulierende ‚episodische Gang' (→ *Episode* V. (1)), der in der Regel umfangreicher ausfällt als der (unter oben (1)) behandelte ‚Themaanhang', mit dem Diminutiv codetta gekennzeichnet wird, ist nicht ganz klar. Vermutlich hatten die Fugentheoretiker dabei eine Abgrenzung zu den anderen mus. Wortbedeutungen von coda im Sinn, die zum Teil umfangreiche und selbständige Formteile bezeichnen (siehe unten IV.–VI.):

L. A. Sabbatini, *Trattato sopra le fughe mus.* (Venedig 1802): Deve però notarsi, che il Sentimento reale adoperando due diverse Ottave, com'è quella del Tuono principale, e quella della sua quinta, riesce nel suo maneggio alquanto difettoso; poichè quando alla Proposta nella Corda tuonale succede la Risposta sulla quinta corda, non ammette questa in verun conto, terminato il suo periodo, di nuovo l'immediato attacco della Proposta: perché l'Armonia della Fondamentale è totalmente opposta a quella della quinta. Il ripiego dunque, che suol usarsi, è quello di aggiungere alle ultime Corde della Risposta alcune Note, che conducono il Canto all'istesso Attacco: e questa continuazione di Canto si chiama *codetta*... (2).

Diese Begriffsvariante ist, wie es scheint, weder in das franz. noch in das dtsch. Schrifttum übernommen worden. In den engl. Fugenlehren des 20. Jh. ist sie jedoch wieder greifbar:

Grove's Dict. of Music and Musicians (London [3]1929), Art. *Fugue*: Sometimes the duet between the first two voices is lengthened by a few bars before the entry of the third voice: this small digression is called a „codetta" (zit. nach Kuschnir 69);

P. A. Scholes, *The Oxford Companion to Music* (London [8]1950), Art. *Fugue Form*: ... there is introduced an episodical passage (beetween the entries of the 2nd and the 3rd voice); such a passage is called a *Codetta* (339).

Während in den zuletzt zitierten drei Belegen die Bedeutung von codetta als ein ‚zwischenspielartiger Anhang an den Comes einer Fuge vor dem erneuten Eintritt des Dux' deutlich von dem in (1) behandelten Coda-Begriff abgehoben ist, versucht G. Oldroyd eine Definition, die beiden Begriffsvarianten gerecht wird:

The Technique and Spirit of Fugue. An Historical Study (London o. J. [1948]): The material between the end of the S.[ubject] or A.[nswer] and the next entry of the theme is called CODETTA. The material is important because of its possible and probable use at a later stage as the basis of an episode (46).

IV. Seit den siebziger Jahren des 18. Jh. wird ein SCHLUSSANHANG AN EINE IN SICH ABGESCHLOSSENE KOMPOSITION DER WIENER KLASSIK MIT ZU WIEDERHOLENDEN TEILEN als Coda bezeichnet. Dies kann (1) sowohl am Ende von Tanzsätzen oder Märschen der Fall sein, bei denen nach dem Trio der Hauptsatz wiederholt worden ist, als auch (2) bei der aus zwei Wiederholungsteilen bestehenden Form („zweiteilige Reprisenform", „Forma bipartita"). (3) Schließlich fallen hierunter auch Reihungswerke, in denen mehrere Stücke, die in der zwei- oder mehrteiligen Reprisenform komponiert sind, aufeinander folgen: (a) Deutsche Tänze und (b) Variationen.

Sämtliche Quellenbelege hierfür aus dem 18. Jh. finden sich nur in den Partituren der Wiener Klassiker und ihrer Nachfolger. Im musiktheor. Schrifttum taucht das Wort Coda in dieser Bedeutung erst nach 1800 auf. Das KochL, Ffm. 1802, gibt die erste allgemeingehaltene Definition:

Art. *Coda, Anhang, Zusatz*. Die Benennung desjenigen Satzes, der in einem Tonstücke, in welchem die Hauptperioden wiederholt werden, als völliger Schlußsatz hinzugefügt wird. Wenn z. B. in einem Allegro, welches aus zwey Reprisen bestehet, nach der Wiederholung des zweyten Theils oder zweyten Reprise, noch eine besondere Schlußperiode vorhanden ist, so wird sie *Coda* genannt.

Diese Begriffsbestimmung ist in vielen Lexika des 19. Jh. immer wieder aufgegriffen worden:

J. A. Schrader, *Kleines Taschenwb. d. Musik* (Helmstedt 1827): *Coda*, der Anhang oder Zusatz eines Tonstückes, mit dem dasselbe, nachdem der letztere Theil noch einmal wiederholt worden ist, zu schließen pflegt (35);

A. Gathy, *Mus. Conversations-Lexicon* (Lpz., Hbg. u. Itzehoe 1835), Art. *Coda* (Schwanz), Anhang, Zusatz; ein kleiner, am Ende eines Tonstückes, in welchem die Hauptperioden wiederholt werden, als völliger Schluß hinzugefügter Satz (76b);

DommerL (Heidelberg 1865): Art. *Coda*. a) Ein Anhang, welcher Tonstücken, deren Hauptperioden wiederholt werden, zuweilen noch als letzte Schlussperiode angefügt wird. So... in Tonstücken, die aus mehreren Reprisen bestehen, deren letzter es sich anschliesst (173).

(1) Als Bezeichnung für einen ANHANG AN STILISIERTE TANZSÄTZE ODER MÄRSCHE findet sich die Überschrift *Coda* erstmals in Werken von W. A. Mozart und Beethoven.

So läßt Mozart in seinem *Divertimento in D* für Orchester von 1772 (KV 131) im zweiten *Menuetto* mit zwei Trios nach der zweiten Wiederholung des *Menuetto*-Hauptsatzes einen Schlußanhang von acht Takten folgen, den er mit *Coda* überschreibt (Neue Mozart-GA IV/12/2, hg. v. G. Hausswald, Kassel 1961, 52). Das erste *Menuetto* desselben Divertimentos hat sogar drei Trios. Entsprechend dem größeren Umfang dieses Satzes, läßt Mozart auf die dritte Wiederholung des *Menuetto* einen ebenfalls als *Coda* betitelten Schlußsatz in zweiteiliger Reprisenform (8+16 Takte) folgen (ed. cit. 44 f.).

Auch Beethoven läßt den III. Satz *Menuetto. Allegretto* seines Es-Dur-Streichtrios op. 3 Nr. 1 (erschienen wahrscheinlich 1796) mit einer 18 Takte umfassenden *Coda* enden, die er an die Wiederholung des Menuetts anschließen läßt mit der Anmerkung: „Menuetto da capo e poi Coda" (Neue Beethoven-GA VI/6, hg. v. E. Platen, München u. Duisburg 1965, 14 f.). Ähnlich geht er auch im III. Satz *Menuetto. Moderato e grazioso* seiner Es-Dur-Klaviersonate op. 31 Nr. 3 (erschienen 1804) vor, wo er mit einer achttaktigen *Coda* endigt, die er dem zweiten Wiederholungsteil des Menuetts hinzufügt (Neue Beethoven-GA VII/3, hg. v. H. Schmidt, München 1976, 113). Hierüber führt S. Jadassohn gegen Ende des 19. Jh. aus:

Mus. Kompositionslehre IV: *Die Formen in d. Werken d. Tonkunst* (Lpz. [1889] [2]1894]): Kap. *Erweiterte Tanzformen*: Dass auch bei ganz kleinen Stücken eine Koda nach der Repetition des Hauptsatzes nothwendig werden kann, zeigt uns Beethoven im Menuett der Sonate op. 31 Nr. 3. Hier wird nur das rhythmische Anfangsmotiv zum Ausklingen eines Plagalschlusses auf einem Orgelpunktbasse verwendet (53).

Beim *Scherzo* des 1793/94 entstandenen und 1795 erschienenen Es-Dur-Klaviertrios op. 1 Nr. 1 bemerkt Beethoven nach dem Trioteil „Scherzo d. C. senza repetizione e poi la Coda". Der von Beethoven als *Coda* betitelte Schlußanhang an die Wiederholung des Scherzo-Hauptsatzes umfaßt 15 Takte und ist vom Trio durch einen Doppelstrich getrennt (Alte Beethoven-GA XI/79, 19).

Parallelfälle hierzu finden sich in Beethovens G-Dur-Klaviertrio op. 1 Nr. 2 (ed. cit. XI/80, 23 f.) sowie in der 1796 veröffentlichten C-Dur-Klaviersonate op. 2 Nr. 3 (Neue Beethoven-GA VII/2, hg. v. H. Schmidt, München und Duisburg 1971, 57).

Im tanzartigen II. Satz *Allegretto* der 1799 veröffentlichten E-Dur-Klaviersonate op. 14 Nr. 1 geht Beethoven in gleicher Weise vor. Dem in e-Moll stehenden *Allegretto* im 3/4-Takt folgt ein *Maggiore*-Teil, an dessen Ende Beethoven notiert: „Allegretto D. C. e poi la Coda". Die *Coda* nimmt die um vier Takte verlängerten zwölf Schlußtakte des *Maggiore* auf, doch jetzt nach e-Moll transponiert (ed. cit. 167).

Dieser bei Mozart und Beethoven (vgl. auch die Scherzi der VII. u. IX. Symphonie) vielfach zu beobachtende spezielle Bezeichnungsbrauch findet sich erstmals in einem franz. Nachschlagewerk formuliert:

Castil-BlazeD I (Paris 1825), Art. *Coda, queue*: Dans les menuets, les rondeaux, et dans les morceaux à reprises , on vient à la *coda* après avoir fait toutes les reprises, selon l'usage ordinaire (124).

In diesem Beleg finden sich auch Rondos genannt, nach deren regulärem Abschluß eine Coda angebracht werden könne. Tatsächlich gibt es hierfür auch Beispiele, zumal bei den ausgeführteren (sonatensatzhaften) Rondos von Mozart und Beethoven (vgl. unten VI. (1)). Doch werden solche Schlußanhänge, die auf die letzte Wiederholung des Hauptsatzes folgen, von ihren Autoren in den Noten nicht ausdrücklich als Coda bezeichnet – es sei denn, man wolle Mozarts „Türkischen Marsch" als ein Rondo betrachten, wie dies im Art. *Coda* des RiemannL, Sachteil (1967), 177b, getan wird – und zwar deshalb, weil sie, da die Wiederholungen des Hauptsatzes im Rondo ausgeschrieben werden, nicht nach einem Doppelstrich zu stehen kommen. Denn es ist offenbar so, daß nach einem Doppelstrich (zumal mit Wiederholungszeichen versehen) ein Schlußanhang durch die Überschrift *Coda* als zu dem Satz, an den er angehängt ist, zugehörig gekennzeichnet werden soll. Denn ohne einen solchen Hinweis könnte der Spieler nicht in jedem Falle sicher sein, ob es sich, nach dem vollkommenen Abschluß einer Komposition, bei dem Anhange nicht um den Beginn eines neuen Stückes handelt. Jedenfalls findet sich keine frühe Quelle, in der der Schlußanhang an ein Rondo ausdrücklich als Coda bezeichnet wird. Dies bürgert sich erst im Laufe des 19. Jh. ein (vgl. unten VI. u. VII. (1)). Noch C. Gervasoni spricht von „irgendeinem Abschnitt", mit dem man das Rondo „abschließen" kann, „um das Finale vollkommener zu machen":

La scuola della musica (Piacenza 1800): Si chiude bene spesso il *Rondò* col medesimo motivo principale, e qualche volta si aggiugne pur anche qualche tratto per renderne la finale più compita. Tutte queste cose però sono in arbitrio del Compositore, purchè venga il pezzo regolarmente terminato (475).

Bei den Märschen hingegen, bei denen nach dem Trio der Hauptsatz wiederholt wird, wird ein angehängter „Schluss-Satz" als Coda bezeichnet. Dies ist bei Mozarts sog. „Türkischen Marsch" (*Alla turca*) aus der A-Dur-Klaviersonate (KV 331 [300i]), komponiert 1778, der Fall. Auf die Wiederholung des Hauptsatzes, der aus drei „Reprisen" besteht, folgt nach dem letzten Doppelstrich eine angehängte, 31 Takte umfassende martialische „Janitscharenmusik", die Mozart mit *Coda* überschreibt (Klaviersonaten, hg. v. W. Lampe, München u. Duisburg o. J. [1963], 176).

Ist freilich die Wiederholung des Hauptsatzes nach dem Trio ausgeschrieben und wiederholungslos, wie in der *Marcia funebre* in Beethovens As-Dur-Sonate op. 26 (erschienen 1801),so entfällt die Beischrift *Coda* in der Partitur, weil es ohne Doppelstrich im Notentext weitergeht. Es wäre sicher falsch zu denken, Beethoven habe einen Schlußanhang wie den in der *Marcia funebre* aus op. 26 (mit dem letzten Viertel von T. 68 beginnend) nicht als Coda angesehen bzw. unter diesem Begriff gedacht, nur weil er dies nicht ausdrücklich über die Noten geschrieben hat. Geschieht letzteres, so ist dies nur durch eine Notationskonvention begründet. Im ganzen 19. Jh. – und später erst recht – hat man im Musikschrifttum einen solchen Anhang als Coda bezeichnet:

C. Gollmick, *Kritische Terminologie f. Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833) übersetzt übliche ital. Spielanweisungen ins Dtsch.: *La Marcia D. C. sin al Segno, poi segue la Coda*, den Marsch von vorne bis zum Zeichen, dann folgt der Schluss (191);
La Marcia D. C. sin'al poi segue la Coda, der Marsch von vorn, bis zu dem darauf folgt der Schluss (*Hummel Op. III.*) (20);

S. Jadassohn, *op. cit.*: In anderen Fällen finden wir einen kurzen selbständigen Kodalgedanken zur Bildung der Koda vor. So tritt uns ein neuer Gedanke beim Schlusse des Trauermarsches in der As dur-Sonate op. 26 entgegen. Der Marsch repetirt ohne irgend welche Veränderung nach dem Trio bis zu seinem Schlusstakte; dann aber fügt Beethoven die folgenden Takte [folgen die letzten acht von Beethoven nicht als Koda bezeichneten Takte] als Koda des Marsches hinzu [beginnend mit dem letzten Viertel von T. 68]. Diese Takte enthalten einen Gedanken, der vorher weder im Marsche noch im Trio aufgetreten ist und der vom Hauptgedanken nur den punktirten Rhythmus des Auftaktes entlehnt (54).

B. J. Kuschnir will in seiner 1947 verfaßten Diss. wissen, daß man, angeblich im Anschluß an einen ital. Usus, kleinere Schlußanhänge an Menuette und Märsche auch als Codetta bezeichnen kann:

Codetta ist die in Italien entstandene Bezeichnung für die kleinere Form der Coda wie sie hauptsächlich am Schluß des dreiteiligen Menuetts mit Trio oder Marsches mit Trio vorkommt. Auf diese Weise können die ausgedehnte Form der Coda mit dem Anklang an das Themenmaterial und die kleinere Form, welche allein aus den Kadenzwendungen und Schlussbestätigungen besteht, begrifflich unterschieden werden (69).

Sollte diese Aussage Kuschnirs historisch referierend gemeint sein, so ist sie unhaltbar, da es für sie keine Quellenbelege gibt. Möglicherweise handelt es sich dabei jedoch um einen (nicht eindeutig formulierten) Vorschlag, zukünftig in der wiss. Terminologie die Anhänge von stilisierten Tänzen und Märschen von denen der Sonatensatzform (vgl. unten VI.) begrifflich zu unterscheiden.

Ein Sonderfall der Anwendung des Coda-Begriffs findet sich in J. Haydns F-Dur-Streichquartett op. 77 Nr. 2 (komponiert 1799). Das darin enthaltene *Menuetto* hat ein *Trio* in Des-Dur, an das sich ein neun Takte umfassender (unwiederholt bleibender) Anhang, *Coda* überschrieben, anschließt, dessen Funktion es ist, von Des-Dur nach C-Dur (als Dominante von F-Dur) zu modulieren, so daß darauf die Wiederholung des *Menuetto* in F-Dur erfolgen kann (Eulenburg-Taschenpartitur, hg. v. W. Altmann, 15). Die Coda beschließt hier also nicht den Gesamtsatz, sondern ist ein zur Wiederholung des Menuetts überleitender ‚Anhang' an das Trio.

In zwei anderen Fällen (Streichquartette C-Dur und F-Dur, op. 74 Nr. 1 u. 2, beide 1793 entstanden) hat Haydn das Menuett ebenfalls in der beschriebenen Weise (Menuetto – Trio – Coda – Menuetto) angelegt, ohne jedoch den zur Wiederholung des Hauptsatzes hinleitenden Anhang an das Trio als *Coda* zu überschreiben. Wollte man einen Grund für diese Unterlassung angeben, so vielleicht den, daß Haydn in diesen beiden Menuetten in dem Anhang das Trio musikalisch fortsetzt, während in op. 77 Nr. 2 die *Coda* aus dem motivischen Material des Hauptsatzes gebildet ist. Der Begriff Coda würde dann auf die größere Eigenständigkeit eines Anhangs bezogen sein.

(2) Ebenfalls in Mozarts Instrumentalwerken wird wohl erstmals mit Coda ein ANHANG AN DIE ZWEITEILIGE REPRISENFORM („FORMA BIPARTITA") benannt. In diesem Sinne ist Coda der unwiederholte Schlußanhang, der sich, nach erfolgter Wiederholung des zweiten Teils, an den Doppelstrich anschließt. Dabei spielt es terminologisch keine Rolle, ob der mus. Satz vor dem Doppelstrich zu einem vollkommenen Abschluß auf der Tonika gelangt ist oder ob dort zu diesem noch der harmonische Schlußfall von der Dominante zur Tonika fehlt.

Ersteres ist der Normalfall und findet sich im II. Satz *Allegro assai* der *Serenade in D* für Orchester (KV 185 [187a]) von 1773. Auf eine Form mit zwei zu wiederholenden Teilen folgt nach dem Doppelstrich mit Wiederholungszeichen ein als *Coda* überschriebener Anhang, der der Kadenzwiederholung bzw. -bekräftigung dient (Neue Mozart-GA IV/12/2, hg. v. G. Hausswald, Kassel 1961, 85).

In derselben Serenade gibt es aber auch noch ein *Andante grazioso* in A-Dur, das ebenfalls aus zwei Wiederholungsteilen besteht. Da der zweite Teil beim Doppelstrich noch nicht vollständig abgeschlossen ist, bedarf er noch eines abschließenden Zusatzes von fünf Takten, der selbst unwiederholt bleibt, und den Mozart mit *Coda* überschreibt (105).

Beim Doppelstrich nach dem zweiten Teil ebenfalls nicht abgeschlossen ist der I. Satz *Adagio* der Es-Dur-Klaviersonate (KV 282) von 1774. Deshalb folgen auf den Doppelstrich noch drei als *Coda* betitelte, das Stück vollständig abschließende Takte, die aus dem Hauptthema gebildet sind (ed. cit. 44). Aus dem gleichen Jahr stammt die G-Dur-Klaviersonate (KV 283), deren Finale *Presto* in zweiteiliger Reprisenform komponiert ist. In diesem *Presto* ist der Tonsatz beim Doppelstrich nach dem zweiten Teil zwar tonal abgeschlossen. Doch läßt Mozart zu noch überzeugenderer Schlußbildung, die ja auch die der ganzen Sonate zu sein hat, eine *Coda* folgen, in der aufs neue der harmonische Dominant-Tonika-Schlußfall in der Oktavlage arpeggiert gebracht wird, nachdem dieser vor dem Doppelstrich bereits in Terzlage erklungen war (63).

Dieser bei Mozart zu beobachtende Bezeichnungsgebrauch findet sich im Musikschrifttum erstmals im KochL, Ffm. 1802, und zwar als spezielles Beispiel für eine umfassendere Definition (vgl. oben IV.):

Art. *Coda, Anhang, Zusatz*: ... Wenn z. B. in einem Allegro, welches aus zwey Reprisen bestehet, nach der Wiederholung des zweyten Theils oder der zweyten Reprise, noch eine besondere Schlußperiode vorhanden ist, so wird sie *Coda* genannt.

Auch im Castil-BlazeD I, Paris 1825, wird er besonders erwähnt:

Art. *Coda, queue*: ... dans les morceaux à reprises, on vient à la *coda* après avoir fait toutes les reprises, selon l'usage ordinaire. Quelquefois on met au-dessus de la *coda* ces mots: *Pour finir* (124).

(3) Seit dem Ausgang des 18. Jh. wird der Ausdruck Coda auch für ein ABSCHLIESSENDES STÜCK EINES REIHUNGSWERKES verwendet.

(a) So gebraucht W. A. Mozart das Wort, um mit ihm das SCHLUSS-STÜCK EINER FOLGE VON DEUTSCHEN TÄNZEN zu bezeichnen. Dies ist zuerst bei seinen *Sechs deutschen Tänzen* (KV 567) von 1788 der Fall, wo er an eine Folge von sechs „Teutschen" ein 46 Takte umfassendes Abschlußstück anhängt, das er mit *Coda* überschreibt (Alte Mozart-GA, Bd. XI/8, 11). Es handelt sich dabei um ein gegenüber den Tänzen abgehobenes Instrumentalstück, das, im Gegensatz zu jenen, wiederholungslos einsätzig ist und einen fanfarenmäßigen Finale-Charakter aufweist. Diese Eigenschaften machen es geeignet, dem Hörer das Ende der Tanzfolge anzuzeigen. Ähnliches gilt für Mozarts *Sechs deutsche Tänze* (KV 571) von 1789 (Alte Mozart-GA, Bd. XX/16).

Beethoven tut ein Gleiches, wenn er am Ende des Trios des letzten der *Zwölf Deutschen Tänze für Orchester* (WoO 8) von 1795 anmerkt: „segue Coda" und hierauf, anstelle der erwarteten Wiederholung des ersten Teils, ein abschließendes Stück von 137 Takten – *Coda* überschrieben – folgen läßt, das nicht nur den letzten Tanz, sondern zugleich die ganze Sammlung wirkungsvoll abschließt (Alte Beethoven-GA, Bd. II/17, 21). Auch die Nr. 3 *à l'Allemande* von Beethovens *Elf neuen Bagatellen* op. 119 (erschienen 1823) erinnert an die Art eines Deutschen Tanzes bzw. an eine Sammlung von Deutschen Tänzen en miniature. Das Stück besteht aus vier zu wiederholenden Achttaktern. Danach sollen die ersten beiden Achttakter nochmals gespielt werden. Dies teilt Beethoven dem Spieler in einer Anmerkung am Ende des vierten Achttakters mit: „Da capo sin'al segno 𝄋 ed allora la Coda". Das mit *Coda* überschriebene Schlußstück umfaßt 24 Takte und wird nicht wiederholt. Es nimmt musikalisch den dritten Achttakter auf und erweitert diesen mittels einer 16 Takte umfassenden Kadenzbestätigung. Da nicht zu entscheiden ist, ob Beethoven in dieser Komposition auf einen einzelnen Deutschen Tanz (der freilich ungewöhnlich aufgebaut wäre) oder aber auf eine Folge von mehreren Deutschen Tänzen en miniature anspielt, hätte der Beleg ebensogut unter IV. (1) für die Bedeutung ‚Anhang an stilisierte Tanzsätze' angeführt werden können.

Schließlich sind auch noch Schuberts *Zwölf Deutsche Tänze* für Klavier (D 420) aus dem Jahre 1816 zu nennen. Das dort an den zwölften Tanz angehängte abschließende Stück, von Schubert als *Coda* überschrieben (Neue Schubert-GA VII/2, 7), ist wesentlich umfangreicher als jeder der einzelnen Tänze und stellt einen vollgriffigen und lauten „Rausschmeißer"-Satz dar, der durch seine rhythmisch-motivischen Anklänge zum ersten Deutschen Tanz die Reihe zum Zyklus abrundet.

(b) In ähnlicher Weise wird seit Ende des 18. Jh. auch DIE VERBREITERNDE SCHLUSSBEKRÄFTIGUNG ODER DAS SCHLUSS-STÜCK EINER VARIATIONENREIHE als Coda bezeichnet.

Dies ist wohl erstmals bei Beethovens *Sechs Variationen über ein Schweizer Lied* (WoO 64), die um 1790 entstanden sind, der Fall. Das Thema sowie fünf Variationen gehen über elf Takte. Lediglich die VI. und zugleich letzte Variation geht über 13 Takte. Genau an der Stelle, wo sie um zwei Takte mittels einer zweifachen Wiederholung der Schlußkadenz verlängert ist, schreibt Beethoven *Coda* über die Noten (Neue Beethoven-GA VII/5, hg. v. J. Schmidt-Görg, 11).

In den 1796 entstandenen *Zwölf Variationen über den russischen Tanz aus dem Ballett „Das Waldmädchen" von P. Wranitzky* (WoO 71) notiert Beethoven an derjenigen Stelle, an der sich an die XII. Variation ein selbständiger Schlußsatz anschließt (T. 19), *Coda* über die Noten (ed. cit. 78).

Beispiele dieser Art sind in Beethovens Klaviervariationen häufig anzutreffen. Einen als *Coda* überschriebenen Schlußsatz weisen unter anderem die folgenden Klaviervariationen und Variationensätze auf (Auswahl): op. 1 Nr. 3/II (1795), WoO 72 (1796), WoO 77 (1800), op. 34 (1802), op. 35 (1802), WoO 79 (1803). Aufgrund der großen Verbreitung, die Beethovens Klaviervariationen unmittelbar nach ihrer Entstehung erfahren haben, ist es nur natürlich, daß der Ausdruck vergleichbar früh im Musikschrifttum und in den Musiklexika verwendet bzw. erklärt wird:

Anon. Rezension d. *Grande Sonate pour le Pianoforte avec Violon concertant* op. 63 v. M. J. Leidesdorf, AmZ XX (1818): Hierauf [auf das „erste Allegro"] folgt ein einfaches, gefälliges Andante, aus F dur, mit vier Variationen, deren letzte in eine kurze *Coda* ausgehet (628);

C. Gollmick, *op. cit.*: *Coda*, der Schweif, ist der Anhang, Zusatz irgend eines Tonstücks, namentlich an der letzten einer *Variationen*-Reihe. Sie giebt Gelegenheit zu brillanten Schluss-*Effecten* (156);

SchillingE II (Stuttgart [2]1840), Art. *Coda*: Vorzüglich häufig sind die Coda's bei Variationen, wo sie der letzten Variation angehängt werden, und der Componist, besonders wenn er sie länger ausspinnt, sie nicht selten zum Culminationspuncte der Schwierigkeit macht, und dadurch nicht allein dem Spieler Gelegenheit giebt, eine höhere Kunstfertigkeit zu entwickeln, als in den Variationen selbst, sondern auch den Totaleindruck des Ganzen bis auf den höchsten Grad zu steigern sich bemüht (270).

Der virtuose Charakter, durch den sich das Schlußstück einer Variationenreihe häufig auszeichnet, wird auch in mus. Formenlehren des 20. Jh. häufig herausgestellt:

H. Leichtentritt, *Mus. Formenlehre* ([Lpz.] 1911, [10]Wiesbaden 1977): Bisweilen beendet er [der Komponist] die Komposition [von Variationen] ganz schlicht, indem er bei einer Variation abbricht. Weitaus in den meisten Fällen jedoch wird der Schluß durch eine besondere Coda herbeigeführt, die schließlich auf das Thema zurücklenkt ... Oft hat die Coda, zumal in Mozartschen Variationen, den Charakter einer brillanten Cadenza. Beethoven wiederum liebt mehr eine thematische, symphonische Ausgestaltung der Coda (102).

V. (1) Seit dem ausgehenden 18. Jh. wird ein ANHANG AN DIE SCHLUSSGRUPPE DER SONATENSATZEXPOSITION ebenfalls als Coda bezeichnet. Da ein solcher fakultativer Formteil noch vor dem Doppelstrich zu stehen kommt, findet sich der Begriff Coda in diesem Sinne niemals in den Partituren, sondern nur im theor. Schrifttum.

Seine erste nachweisliche Nennung erfolgt in der frühesten ausführlichen, an J. Haydns Kompositionen

orientierten Verlaufsbeschreibung der Sonatensatzform durch Fr. Galeazzi. Das als Coda bezeichnete letzte Formglied (membro) der Exposition (prima parte) folgt auf die Schlußgruppe (periodo di cadenza). In der Reprise (seconda parte) kommt es zur Wiederholung der Coda (replica della coda), die jedoch auf der Tonika erfolgt:

Elementi teorico-pratici di musica II (Rom 1796): La prima parte è per lo più composta de' seguenti membri: 1. *Preludio*, 2. *Motivo principale*, 3. *Secondo motivo*, 4. *Uscita a' Toni più analoghi*, 5. *Passo Caratteristico, o Passo di mezzo*, 6. *Periodo di Cadenza*, e 7. *Coda*. La seconda parte poi è composta di questi membri: 1. *Motivo*. 2. *Modulazione*. 3. *Ripresa*, 4. *Replica del Basso* [*Passo*] *caratteris*(*ti*)*co*. 5. *Replica del Periodo di Cadenza*. e 6. *Replica della Coda* (253 f.).

Bei der Beschreibung der einzelnen Formglieder kommt Galeazzi auf einige interessante formalästhetische Aspekte dieser „Hinzufügung" (aggiunta) zu sprechen. Dabei ist es terminologisch von Interesse, daß Galeazzi schreibt, man nenne eine solche „Verlängerung der Kadenz" (prolungamento della cadenza) Coda, er also schwerlich der erste ist, der den mus. Formbegriff in der fraglichen Weise verwendet. Die Coda, die nach erklungener Schlußkadenz auf den letzten Teil der Schlußgruppe folge, sei kein notwendiger Formteil der „Melodie", doch diene sie dazu, „auf elegante Weise" die mus. Gedanken untereinander zu verbinden, nämlich den Schluß des ersten Teils mit den Anfängen beider Teile:

Dopo fatta la Cadenza finale, che chiude l'ultimo periodo di Cadenza, non di rado in vece di terminar ivi la prima parte, si aggiunge elegantemente un nuovo periodo, che dicesi *Coda*, quale è un'aggiunta, o prolungamento della Cadenza, onde non è un periodo necessario, ma molto serve a concatenare le idee, che chiudono la prima parte con quelle che l'hanno incomminciata, o con quelle con cui s'incomminicia la seconda parte ... (257).

Gegenüber der ausführlichen Beschreibung des Anhangs an die Schlußgruppe durch Galeazzi wirken die folgenden beiden franz. Belege ausgesprochen lapidar. Doch zeigen sie, daß diese Wortbedeutung von Coda schon vergleichsweise früh auch im Franz. geläufig war:

J.-J. de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de compos.* II (Paris 1806): QUEUE, *Coda*, c'est une période complémentaire plus ou moins longue ou plus ou moins courte qui termine un Morceau ou seulement l'une de ses Reprises ... (694).

Während Momigny die Länge einer solchen Coda im Unbestimmten läßt, fordert A. Reicha, daß sie am Periodenschluß in der Mitte einer „Melodie" (also am Ende der Exposition) kurz zu sein habe:

Traité de mélodie (Paris 1814): *La CODA* ... s'emploie aussi quelquefois à la fin d'une période, soit au commencement, soit au milieu de la Mélodie; mais dans ce cas elle est courte (31b).

Im dtsch. Musikschrifttum erscheint der Ausdruck erstmals in einer Schrift H. Birnbachs. Daß der Terminus in dieser Bedeutung sich zuvor noch nicht eingebürgert hatte, darf man der Formulierung „ ... welchen ich Koda nennen will" entnehmen:

Über d. verschiedene Form grösserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung, Berliner Allg. Mus. Zeitung IV (1827): Nachdem die Hauptpassage [das ist die ‚Schlußgruppe', die hauptsächlich Triller und Passagen enthält] eines Tonstücks beendet war, so setzten die Komponisten, um das Gehör zur Ruhe zu bringen, einen in karakteristischer Hinsicht zu beiden Sätzen [Hauptthemen] des Stücks passenden Schluß, welchen ich Koda nennen will. Auch dieser musste in Ansehung der Länge zu den übrigen passen. Nur bemerke ich, daß bei demselben alle Modulationen nach fremden Tonarten, welche sich der Tonsetzer bisweilen an diesem oder jenem Ort im Tonstück erlauben, nicht mehr statt finden darf, sondern dass die ältesten und besten Tonsetzer nur beabsichtigen, mit diesem Satze das Gehör in Ruhe zu bringen, und den Satz in der Dominante der Haupttonart mit einer solchen zur Ruhe führenden Koda zu enden (278).

Betonte Galeazzi, der ein Bewunderer Haydns war, noch ausdrücklich, daß der Anhang an die Schlußgruppe kein notwendiges Glied des Formverlaufs der Exposition sei, so ist er für Birnbach, der Beethoven verehrte, bereits eine ziemlich selbstverständliche Sache. Diese Ansicht vertritt am Ende des 19. Jh. auch S. Jadassohn in seiner Formenlehre. Er verwendet bei der Schilderung des thematischen Aufbaus des „ersten Satzes der Sonate" den zusammengesetzten Ausdruck „Kodalmotiv", dessen erster Bestandteil von dem (heute veralteten) ital. Adjektiv codale (zum Schwanz gehörend) herrührt. Wortfügungen wie „Kodalgedanke", „Kodalgruppe" etc. kennt offenbar nur die dtsch. Terminologie seit Ende des 19. Jh.:

Die Formen in d. Werken d. Tonkunst (*Mus. Kompositionslehre* IV) (Lpz. [1889] ²1894): Wir finden in manchen Tonstücken Sätze, welche ausser dem Anfangsthema und dem zweiten Hauptgedanken auch in dem diese verbindenden Seitensatze ein drittes Thema besitzen, ja wohl sogar im Schlusssatze, welcher dem zweiten Hauptgedanken folgt, abermals einen neuen selbständigen Gedanken enthalten und schliesslich noch ein Kodalmotiv für den Abschluss des ersten Theiles haben (98).

Um den Anhang an die Exposition von demjenigen an den Schluß des ganzen Satzes (vgl. unten VI.) begrifflich zu trennen, spricht Jadassohn an anderer Stelle von der „Koda des ersten Theiles" (§ 26, S. 113).

Obwohl sich die in Frage stehende Begriffsausprägung von Coda auch noch im dtsch. Musikschrifttum des 20. Jh. immer wieder findet –

E. Bücken, *Die Musik d. Rokokos u. d. Klassik* (*Hdb. d. Musikwiss.* V) (Potsdam o. J. [1927]) über die Exposition des I. Satzes von Mozarts C-Dur-Streichquartett (KV 157): Haydnsch ist hier das kecke Hineinspringen in die Schlußgruppe. Haydnsch ist auch die mit urplötzlichem Stimmungsumschwung einsetzende, im Ausdruck gewaltig konzentrierte, kurze Koda (210);
O. Kaul, *Die organische Einheit in Beethovens 8. Sinfonie*, Neues Beethoven-Jb. V (Braunschweig 1933): Indem sie [sc. die Durchführung d. I. Satzes] unmittelbar an den Codagedanken anknüpft und von ihm aus soweit wie möglich, d. h. bis zum Anfangsmotiv zurückgreift, umklammert sie die ganze Spannweite der Exposition (180) –,

ist ihre Verwendung mehrfach abgelehnt worden, so z. B. von A. L. Suder 1951 als „terminologisch zweifelhaft" (S. 7). Bei dieser Ablehnung spielt wohl weniger die Gefahr der begrifflichen Verwechslung mit dem Schlußanhang des ganzen Sonatensatzes eine Rolle – um ihr zu entgehen prägten verschiedene Autoren präzisierende Terminusverbindungen wie „Epilogkoda" (R. Haas, *Wolfgang Amadeus Mozart*,

Potsdam 1933, 114), „Koda der ersten Entwicklung" (H. W. v. Waltershausen, *Das Siegfried-Idyll*, München 1920, 42) und „Coda des ersten Theiles" (S. Jadassohn, siehe oben) – als vielmehr die Rückbesinnung auf die Grundbedeutung des Wortes, derzufolge es paradox erscheint, daß ein „Schwanz" in der Mitte eines Organismus vorkommen soll.

In der engl. Musikterminologie hat man zuweilen das angesprochene Unterscheidungsmerkmal in der Weise zum Ausdruck gebracht, daß man den Anhang an das Ende der Exposition mit dem Diminutiv codetta bezeichnet hat:

P. A. Scholes, *The Oxford Companion to Music* ([8]London 1950): The coda at the end of the exposition is sometimes, for distinction [sc. from the coda at the end of the whole movement], called the *Codetta* (179b).

Doch macht der Autor darauf aufmerksam, daß codetta ganz einfach auch nur eine ‚kurze Coda' bedeuten kann, ohne daß dabei etwas über ihre Stellung im Formverlauf gesagt wäre:

However, ‚codetta' may also mean, as the diminutive ending of the word implies, simply a short coda (ibid.).

(2) In der ersten Hälfte des 19. Jh. haben einige franz. Autoren auch einen ANHANG AN ANDERE PERIODENSCHLÜSSE als Coda bezeichnet.

So ist für J.-J. de Momigny eine ‚zusätzliche Periode, die irgendeinen der großen Abschnitte beschließt', eine Coda:

op. cit.: Queue, *Coda*, c'est une période complémentaire plus ou moins longue ou plus ou moins courte qui termine un morceau ou seulement l'une... de ses grandes divisions (ibid.).

Auch A. Reicha scheint in seinem *Traité de mélodie* das Gleiche sagen zu wollen:

ibid.: *La Coda*...s'emploie aussi quelquefois à la fin d'une période.

Zwölf Jahre später drückt sich Reicha deutlicher aus, wenn er schreibt, daß einem Komponisten, sofern er einen melodischen Abschnitt ausdehnen wolle, außer Wiederholungen und Sequenzierungen auch noch Interpolationen und Anhänge zur Verfügung stünden. Die episodischen Interpolationen bezeichnet er als „conduits" („Weiterführungen"), die Anhänge als „codas":

Traité de haute compos. mus. II (Paris 1826): En outre, on peut encore ajouter à l'exemple N° 3 [es handelt sich um ein Melodiebsp. von 24 Takten], quelques mesures de conduit entre la huitième et neuvième mesure, et une petite Coda après la vingt troisième mesure (297).

A. Schönberg kommt in der Konsequenz bei der Analyse Beethovenscher Sonatensätze zur gleichen Aussage wie Reicha. Dies ist umso bemerkenswerter, als sich zwischen den beiden Autoren keine verbindende terminologische Tradition nachweisen läßt:

Fundamentals of Mus. Compos. (entstanden seit 1937; dtsch. Ms. 1948), ed. G. Strang (mit L. Stein) (London 1967): The number of parts may be increased by supplying codettas, episodes, etc. (178).

In der deutschsprachigen Musikliteratur ist der Gebrauch des Wortes Coda in dieser Bedeutung außerordentlich selten geblieben. R. v. Tobel verwendet es z. B., um innerhalb eines dreiteiligen Tanzsatzes (etwa: Menuett – Trio – Menuett) die möglichen Anhänge an die einzelnen Periodenschlüsse zu bezeichnen. Den Anhang an den gesamten Tanzsatz (vgl. oben IV. (1)) bezeichnet er dann konsequenterweise als „Gesamtkoda":

Die Formenwelt d. klass. Instrumentalmusik (Bern 1935): Ko^1 ist die Koda des Hauptsatzes, Ko^2 die des Trios und die letzte bezeichnen wir als Gesamtkoda (27).

(3) Gegen den Gebrauch des Terminus Coda im Sinne von DRITTE THEMEN- ODER SCHLUSSGRUPPE DER SONATENEXPOSITION ist in der musikwiss. Literatur des 20. Jh. mehr polemisiert worden als er offenbar je angewendet worden ist. Es besteht freilich die Möglichkeit, daß man diese Wortbedeutung mehr mündlich gebraucht hat, sie aber bei schriftlichen Äußerungen vermied, weil man um ihre terminologische Fragwürdigkeit wußte: ein Schluß und erst recht eine Schlußgruppe (auch Epilog genannt), sofern sie thematisch eine selbständige Einheit bildet, sollte wenigstens begrifflich unmißverständlich von einem potentiellen Anhang an sie unterschieden werden, wenn auch in der analytischen Praxis diese Unterscheidung nicht immer zweifelsfrei zu leisten ist.

Eine in der beschriebenen Weise fragliche Wortverwendung könnte man vielleicht in einer Textstelle wie der folgenden erblicken. Bei genauer Betrachtung bezeichnet der Autor aber nicht die Schlußgruppe als Coda, sondern er sagt, die Schlußgruppe sei aus einer Coda hervorgegangen:

K. Blessinger, *Versuch über d. mus. Form*, Fs. Sandberger (München 1918): Zur Zeit der höchsten Blüte der Sonatenform war die erste Reprise ebenso wie der ganze Satz in zwei Teile geschieden, deren zweiter etwas größer war als der erste und außer dem Seitenthema noch eine kurze Koda enthielt. Der Seitensatz dehnte sich nun allmählich aus; er wurde zu einem wirklichen Gegenthema erhoben und sogar die Koda wurde zu einer selbständigen Themengruppe ausgebaut, so daß der erste Teil in drei koordinierte selbständige Themengruppen zerfällt (8).

Kritische Positionen gab es mehrere:

E. Kurth, *Bruckner* (Bln 1925): Dieses Schlußthema am Ende der Exposition ist also wohl zu unterscheiden von dem Schlußanhang, der am Ende des ganzen Satzes noch der Reprise folgen kann. Unklarer Weise hat man für beide auch das Wort „Coda" gebraucht. In manchen Fällen ist der Schlußanhang aber aus dem Schlußthema gebildet (478, Anm. 2);

R. v. Tobel, *op. cit.*: Abzulehnen ist die Bezeichnung „Hauptsatz" für die ganze Exposition oder für den ganzen ersten Satz, ebenso „Kodalgruppe" für Schlußgruppe; denn der Ausdruck „Koda" soll für das Formglied nach der Reprise reserviert bleiben; wenn auch nicht alle Sonatensatzformen mit einer besonderen Koda ausklingen und diese nicht überall vom Epilog der Reprise zu trennen ist, so müssen grundsätzlich Schlußgruppe und Koda doch begrifflich auseinandergehalten werden... (19 f., Anm. 4).

VI. (1) Seit dem frühen 19. Jh. wird auch DER AUF DIE REPRISE FOLGENDE SCHLUSSANHANG ODER SCHLUSSTEIL DES SONATENSATZES BZW. DES „SONATENRONDOS" als Coda bezeichnet. Hiermit ist wohlgemerkt weder derjenige Coda-Begriff gemeint, der auf den ‚Anhang an die zweiteilige Reprisenform' zielt (vgl. oben IV. (2)), noch derjenige, den Galeazzi 1796 in seinen *Elementi teorico-pratici di musica* II, Rom 1796, „Repli-

ca della Coda" (254; vgl. oben V. (1)) nennt, womit er die ,Wiederholung des Expositionsanhangs in der Reprise' versteht, ein Formbestandteil, der gewissermaßen noch als ein Glied der Reprise angesehen werden muß. Vielmehr geht es jetzt um einen fakultativen Anhang, der auf den zweiten, nun nicht mehr wiederholten Teil der Sonatensatzform (Durchführung und Reprise) folgen kann. Daß der zweite Teil nicht mehr wiederholt wird, ist erst durch Beethoven eingeführt worden, weshalb es kaum verwundert, daß der Begriff erstmals bei ihm in dieser Bedeutung auftaucht und sodann im Schrifttum, das auf der Rezeption seines Werkes beruht.

Gerade weil der in Frage stehende Schlußanhang bzw. Schlußteil nicht mehr, wie bei der zweiteiligen Reprisenform, nach dem Doppelstrich zu stehen kommt, findet sich der Terminus Coda in diesem Sinne niemals als Beischrift in den Partituren. Der wohl früheste Beleg findet sich in den 1811 entstandenen Skizzen zum I. Satz von Beethovens VIII. Symphonie. Auf f. 46' des Petterschen Skizzenbuches (SV 106) notiert der Komponist einen elf Takte umfassenden Entwurf des späteren Schlußanhangs an den *Allegro*-Satz und versieht diesen mit der Bemerkung ,,Coda kurz" (zit. nach Cahn, 21). Ansonsten läßt sich dieser Begriff nur im theor. Schrifttum nachweisen:

A. Reicha, *Traité de mélodie* (Paris 1814): Une coda peut terminer cette seconde partie [sc. de la grande coupe binaire] pour donner plus d'intérêt et d'éclat à la fin du morceau; ce qu'on appelle vulgairement le *Coup de fouet* (48);
Quand elle termine un morceau, elle en doit augmenter la chaleur. C'est par cette raison qu'on y emploie les cadences interrompues et la supposition, et que souvent on l'exécute avec un mouvement plus accéléré. Quant à la longueur de la *coda*, elle dépend de la durée du morceau (31).

Bereits dieser frühe theor. Beleg zeigt ein definitorisches Charakteristikum, das bei der Erklärung dessen, was eine Coda sei, immer wieder angetroffen werden kann: eine gewisse Allgemeinheit und Unschärfe des Ausdrucks. ,,Eine Coda", so formuliert Reicha, ,,kann diesen zweiten Teil beenden". Diese Aussage ist insofern unangreifbar, als der Sonatensatz bei angehängter Coda tatsächlich mit dieser endet. Sie kann jedoch in der Hinsicht als unscharf angesehen werden, als sie nicht ausdrücklich darauf hinweist, daß der zweite Teil auch ohne die Coda abgeschlossen wäre: Coda als ,Schluß einer Komposition' und Coda als ,Anhang an den Schluß einer Komposition' sind nicht deutlich genug voneinander unterschieden (vgl. die Vorbemerkung zu dieser Monographie). Reichas Ausführung, daß eine Coda am Schluß eines Sonatensatzes diesem mehr ,,Interesse" und ,,Glanz" verleihe, ja diesen geradezu zu einem ,,Glanzstück" (wörtlich: ,,Peitschenhieb") mache, ist eine deutliche Reaktion auf Beethovens Kompositionsweise. An anderer Stelle geht Reicha so weit, daß er bemerkt, ein Stück [er meint den Sonatensatz] könne man mittels einer ,,interessanten" Coda ,,krönen":

Traité de haute compos. mus. II (Paris 1826): On couronne le morceau par une Coda intéressante (299).

Im Dtsch. hat es länger gedauert, bis dieser Coda-Begriff zum wirklich festen Bestandteil der Terminologie der Formenlehre wurde. Zum einen hat man das der Tatsache zugeschrieben, daß A. B. Marx, dessen Einfluß enorm war, anstelle von Coda das dtsch. Wort ,Anhang' verwendete:

Die Lehre v. d. mus. Komposition III (Lpz. [1842] [3]1857): IV, 8: *Der dritte Theil der Sonatenform*: ... Endlich kann auch der Schlußsatz oder der vorhergehende Gang erweitert oder ein Anhang zugefügt werden, der dann zunächst die Bestimmung hätte, den Hauptsatz noch einmal zur Geltung zu bringen. Alle diese Erweiterungen gehören nicht zum Wesen der Form, sind nicht nothwendig, können also ... leicht zur Ueberlast werden (251).

Zum anderen sind viele Definitionen (zumal in den Lexika) derart weitgefaßt, daß sie zwar den vorliegenden Coda-Begriff miteinschließen, ihn aber nicht präzise formulieren:

J. E. Häuser, *Mus. Lexicon*, 2 Bde (Meißen 1828): *Coda*, ... ist ... ein angehängter Schlußgedanke (I, 52);
J. D. Andersch, *Mus. Wb.* (Bln 1829): CODA. i. *Anhang*, *Zugabe*, *Nachtrag*. Ein kleiner, dem förmlichen Schlusse eines Tonstückes noch angehängter Satz (102);
O. Paul, *Handlexikon d. Tonkunst* (Lpz. 1873): *Coda*, Schwanz, d. i. verlängerter Schluß eines Tonstückes (I, 210).

•

Exkurs: Vor dem frühen 19. Jh. gab es mehrere Ansätze, musikalische Formverläufe größerer Ausdehnung analog zu den Teilen einer literarischen Rede zu beschreiben und zu charakterisieren, wobei es zu ,,Vorläuferbegriffen" von Coda kam, die dann später, nachdem der Terminus Coda eingeführt war, zuweilen herangezogen wurden, um die formästhetische Funktion eines solchen Anhanges an die ,,Kadenzperiode" eines größeren mus. Sinnzusammenhanges metaphorisch zu beleuchten.

Einer der rhetorischen Termini, die dabei immer wieder herangezogen wurden, ist ,Epilog' bzw. ,epilogus' (Nachwort, Schlußrede). So schreibt z. B. J. Burmeister in einem mit *Exemplum Analyseos Cantilenae In me Transierunt /Orlandi 5. vocum* überschriebenen ,,Analysebeispiel" über den neunten und letzten Abschnitt der fünfstimmigen Lasso-Motette, den andere auch eine ,,Ergänzung zur Schlußkadenz" (finalis clausulae supplementum) nennten:

Musica poetica (Rostock 1606): Septima Noemate et Mimesis Vltima, scil[icet] nona periodus, est velut Epilogus in Oratione. Finem haec Harmonia Principalem exhibet, ductum per illa concentuum loca, in quibus Modi, ad quem Harmonia refertur, natura consistit, et quae tota Harmonia solet saepius reliquis sonorum locis attingere, alias vocatum Finalis Clausulae Supplementum, quod usitatißimè ornamenti Auxeseos cultum secum ferre solet (74).

Vgl. hierzu H. Riemann, *Große Kompositionslehre* I (Bln u. Stuttgart 1902): Ein selbständiges thematisches Gebahren ist selbstverständlich zunächst für die Coda ganz ausgeschlossen. Ein richtiger Epilog ist eben ein Rückblick auf das Vorausgehende. Daher ist für die Coda thematische Arbeit mit Motiven des Hauptsatzes geboten, aber ohne die modulatorische Unruhe des Durchführungsteils und auch ohne die suchende Unbestimmtheit der Einleitung (494);
RiemannL, Sachteil 1967, Art. *Coda*: Die Coda verleiht einer Komposition besondere Schlußwirkung; in langsamen Sätzen kann sie beruhigend, epilogartig ausklingen ... (177b).

Der andere Begriff aus der Redekunst ist ,Peroration' bzw. ,peroratio' (Schlußrede, Schluß):
J. Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister* (Hbg. 1739), II, 14, § 12: Die Peroratio endlich ist der Ausgang oder Beschluß unsrer Klang-Rede, welcher, vor allen andern Stükken eine besonders nachdrückliche Bewegung verursachen muß. Und diese findet sich nicht allein im Lauffe oder Fort-

gange der Melodie, sondern vornehmlich in dem Nachspiele, es sey im Fundament, oder in einer stärckern Begleitung; man habe dieses Ritornell vorher gehöret oder nicht. Die Gewohnheit hat es so eingeführet, daß wir in den Arien fast mit eben denjenigen Gängen und Klängen schliessen, darin wir angefangen haben: welchem nach unser Exordium auch alsdann die Stelle einer Peroration vertrit (236);

A. Reicha, *op. cit.*: Lorsque la *coda* finit un grand morceau, on peut la comparer à la péroraison d'un discours oratoire (31b).

Vgl. hierzu V. d'Indy (zusammen mit A. Sérieyx), *Cours de compos. mus.* II/1 (Paris 1909), Chap. *Développement terminal:* ... A la place occupée par ce dernier fragment ... apparait parfois dans certaines Sonates une *phrase mélodique nouvelle*, différente des deux idées exposées dont elle est en quelque sorte le commentaire ou la *péroraison* (285).

•

Einer der ersten dtsch. Autoren, die auch den ‚Schlußsatz, der der Sonatensatzform angehängt sein kann', als Coda bezeichnen, ist H. Birnbach:

Über die verschiedene Form grösserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung, Berliner Allg. Mus. Zeitung IV (1827): Und so wäre weiter hierüber nichts mehr zu sagen, als dass diese Passage nach dem zweiten Gedanken des Stücks, wie schon bemerkt ist, in der Haupttonart und nach demselben die daraufkommende Koda oder der zur Ruhe führende Satz folgt, mit welchem die Tonsetzer ihr Tonstück vollendeten (294).

Damit war das Wort in diesem Sinne noch lange nicht eingeführt, denn obwohl Th. Uhlig fast eine Generation nach Birnbach schreibt, spricht er nicht von Coda, sondern von ‚Schluß':

Symphonie und Ouvertüre, NZfM XXXIX (1853): Am klarsten ist diese principielle Modification der Mozart'schen Form durch Beethoven in fast allen ersten Sätzen seiner Symphonien zu erkennen: in ihnen erscheint ein Schlußtheil neu geschaffen, der Durchführungstheil völlig umgewandelt, das Gegen-, Seiten-, oder Nebenthema (d. i. der sogenannte zweite Hauptgedanke) auf seine Stelle im ersten Haupttheile und eine Wiederkehr im zweiten beschränkt, dagegen wird der ganze weitere Verlauf des Tonsatzes von einem Hauptthema abhängig gemacht, das die erste Hälfte des ersten Haupttheiles, sowie den ganzen Durchführungstheil und nicht minder den ganzen Schlußtheil allein in Anspruch nimmt. Durchführung und Schluß erscheinen sonach von allerhöchster Bedeutung und als Theile, in denen jetzt der Schwerpunkt des ganzen Tonsatzes liegt, während in der alten Form dieser Schwerpunkt in zwei nebeneinander auftretenden Themen (erster und zweiter Hauptgedanke) ruhte, die ihr Nebeneinander bis an das Ende des Tonsatzes behaupteten und ein Insichverwachsen desselben zu wirklich organischer Einheit unmöglich machten (218b).

Erst seit Ende des 19. Jh. wird Coda als Bezeichnung für den ‚Schlußteil der Sonatensatzform' Allgemeingut der Terminologie der dtsch. mus. Formenlehre:

S. Jadassohn, *Mus. Kompositionslehre* IV: *Die Formen in d. Werken d. Tonkunst* (Lpz. [1889] ^{2}1894): Jedes Musikstück soll ausklingen, es soll durch seinen Schluss dem Hörer die Vollbefriedigung eines gänzlichen Abschlusses hervorrufen (40) ... Grössere Musiksätze, besonders aber Finalsätze, bedingen sogar eine mehr oder minder selbständige Koda [Anm.: Auf die Koda in grösseren Sätzen werden wir bei der Lehre von der Sonate zurückkommen. Die grosse ausgeführte Koda ist eigentlich erst durch Beethoven eingeführt worden. Wir begegnen derselben in ihren Anfängen zwar auch schon bei Mozart und Haydn; Beethoven hat aber doch erst damit den Schlusstein zum Ausbau der klassischen Kunstformen geliefert, und Koden, wie die der ersten Sätze in der A dur-Symphonie, in der neunten und in vielen anderen seiner Werke, sind vor ihm niemals geschrieben worden.] Wichtigster Zweck der Koda ist immer das Ausklingen des Satzes, die Befriedigung des Bedürfnisses nach vollkommenem Schlusse (41);

H. Riemann, *Große Kompositionslehre* I (Bln u. Stuttgart 1902): Sehr von der der Einleitung verschieden ist natürlich die Rolle, welche eine Coda, d. h. eine weitere Ausführung des Schlusses des ganzen Stücks über die transponierte Reproduktion des ersten Teils (vor der Reprise) hinaus zu spielen hat ... Für alle solche Anhänge ist normal, daß sie tonartlich still stehen, im allgemeinen auch, daß sie das erregte Wesen der Figuration beruhigen (494);

H. Leichtentritt: *Mus. Formenlehre* ([Lpz. 1911] ^{10}Wiesbaden 1977): Die Coda ist ein kürzerer oder längerer Anhang am Ende des Sonatensatzes oder überhaupt irgendeiner beliebigen Form. Nicht alle Sonatensätze haben eine Coda (163).

Daß Leichtentritt in der Coda einen weitgehend selbständigen Schlußteil erblickt, kann man daraus erkennen, daß er „ein paar angehängte Takte zur Bekräftigung der Schlußkadenz ... kaum als eigentliche Coda bezeichnen" (ibid.) würde – möglicherweise eine Polemik gegen den unten unter VII. (2) behandelten Gebrauch durch B. Widmann.

Entsprechendes gilt für das „Sonatenrondo", an dessen letzten Hauptsatz sich eine Coda anschließen kann, die thematisch meist an das mittlere, durchführungsartig angelegte Couplet sich anschließt oder aus diesem hervorgeht. So schreibt z. B. A. Schönberg über den IV. Satz *Rondo. Grazioso* von Beethovens A-Dur-Sonate für Klavier op. 2 Nr. 2:

Fundamentals of Mus. Compos. (entstanden seit 1937; dtsch. Ms. 1948), ed. G. Strang (mit L. Stein) (London 1967): The final repetition of the A-section (m. 135) serves as the beginning of an extensive coda. Note the recurrence of the trio theme in the coda (m. 161), after a deviation into the Neapolitan region (196).

(2) Der als Coda bezeichnete Schlußanhang oder Schlußteil ERFÜLLT UNTERSCHIEDLICHE ÄSTHETISCHE UND FORMALE FUNKTIONEN innerhalb der Sonatensatzform. Einige dieser Aufgaben, die die Coda innerhalb des Formganzen erfüllt, und einige Aspekte, unter denen sie gesehen wird, kehren so häufig in den Erörterungen wieder, daß sie zu Konnotationen des Begriffes Coda werden, die auch dann mitschwingen, wenn von ihnen nicht ausdrücklich die Rede ist.

Entscheidender historischer Hintergrund hierbei ist die Tatsache, daß Beethoven im Laufe seiner Entwicklung dem Schlußanhang zusehends ein größeres Gewicht verlieh, weil es ihm immer mehr darauf ankam, seine Sonatensätze zielhaft auf den Schluß hin anzulegen. Dabei konnte er sich alsbald nicht mehr mit Schlußbekräftigungen und -dehnungen begnügen, also mit Kadenzwiederholungen, Orgelpunkten und ähnlichem. Vielmehr suchte er nach Steigerungsmöglichkeiten weniger verbrauchter Art, die zudem auch dem geistig komplexen Aufbau des Sonatensatzes eher entsprachen als die älteren Mittel. Zielhafte Steigerungsmöglichkeiten sah er gegeben zunächst (a) in Stretta-Wirkungen, sodann (b) durch eine andersartige Beleuchtung des Hauptthemas, als dies bislang im Satzverlauf der Fall war. Durch die Einführung von thematischer Arbeit in die Coda, wuchs diese zu einer regelrechten (c) Schlußdurch-

führung an, die sie als ein Gegengewicht zur (zentralen) Durchführung erscheinen läßt und zugleich als ein (d) vierter Teil des Sonatensatzes, der den „Schlüssel für den ganzen Satz" darstellt.
Erinnert sei daran, daß bereits A. Reicha eine Coda als eine „interessante" Steigerungsmöglichkeit betrachtet hat (siehe oben VI. (1)). Diese Sichtweise war später derart allgemein verbreitet, daß z. B. E. Kurth noch ein Jahrhundert danach in seinen Analysen das Wort Coda meist durch Ausdrücke wie „Schlußsteigerung" und „Schlußentwicklung" (*Bruckner* II, Bln 1925, 993 u. 944) ersetzt, um mittels dieser terminologischen Maßnahme den Blick auf die seiner Meinung nach wesentlichen Funktionen der Coda zu lenken.

(a) Als ein besonderes Mittel zur Erreichung der erwünschten Schlußsteigerung werden STRETTA-WIRKUNGEN beobachtet:

S. Jadassohn, *op. cit.*: Unter den grossen Kodentheilen Beethoven's unterscheiden wir zwei verschiedenartig konstruierte. Die einen enthalten in einer Stretta eine im beschleunigten Tempo gegebene, meist ein wenig veränderte Darstellung eines Gedankens aus dem vorausgegangenen Satze ohne eigentliche thematische Arbeit (134);
Die erstgenannte Art von Koden finden wir auch schon in breiter ausgeführter Rondoform (Beethoven, op. 53 Satz 3 [von T. 403 an]). Seltener begegnen wir ihr in den grossen Sonatensätzen Beethoven's, wie z. B. am Schlusse des ersten Sonatensatzes in op. 57 [von T. 238 an] (ibid.);
R. v. Tobel, *Die Formenwelt d. klass. Instrumentalmusik* (Bern 1935): Häufiger ist der beschleunigte, glanzvolle Anhang, der auf die bravouröse „Stretta" dramatischer Arien zurückgeht und sich denn auch vornehmlich in Ouvertüren findet (96).

(b) Weiter wird bemerkt, daß es in der Coda oftmals zu einer gänzlich ANDERSARTIGEN BELEUCHTUNG DES HAUPTTHEMAS kommt, als dies zuvor im Verlauf des Sonatensatzes der Fall war:

S. Jadassohn, *op. cit.*: Eine wesentliche Veränderung in Form und Inhalt erhält der dritte Theil durch die grosse ausgeführte Koda. Wir könnten die grosse Koda in den Werken der zweiten und dritten Periode Beethoven's vielleicht mit Recht einen vierten Theil des Satzes nennen, so grosse Dimensionen nimmt sie zuweilen an, so viel Neues führt sie uns in thematischer Arbeit, in wiederholt andersartiger Darstellung der Gedanken des Satzes vor (133 f.).

(c) Durch die Einführung von ausgeprägter thematischer Arbeit kommt es zu einer solchen Ausdehnung der Coda, daß sie häufig als ZWEITE DURCHFÜHRUNG oder SCHLUSSDURCHFÜHRUNG angesehen wird:

S. Jadassohn, *op. cit.*: Oefter begegnen wir der zweiten Art von ausgeführten Koden mit thematischer Arbeit sowohl in den Sonatensätzen, als namentlich in den in dieser Form geschriebenen Sätzen der Kammer- und Orchesterwerke Beethoven's und der ihm nachfolgenden Meister. Es genügt, an dieser Stelle den Schüler auf die Kodatheile der Sätze in den Beethovensch⟨en⟩ Sonaten op. 53 (Satz 1), op. 30 (Satz 1), op. 47 (Satz 1) aufmerksam zu machen (134);
H. Riemann, *Große Kompositionslehre* I (Bln u. Stuttgart 1902), Kap. VIII. § 7: *Thematische Arbeit in Einleitungen und Coden*: ... Es giebt [außer der Durchführung] aber noch zwei Stellen in der Disposition größerer Formen, wo thematische Arbeit mit Motiven der Hauptthemen am Platze sein kann mit der besonderen Absicht, nicht den Eindruck der Aufstellung von Themen zu machen. Diese beiden Orte sind im Gegensatz zu der Mittelstellung der Durchführung: zwischen der Aufstellung der Themen und ihrer abschließenden Wiederkehr, der erste Anfang und das letzte Ende des Satzes, also die Vorrede und das Nachwort, Prolog und Epilog, die Einleitung und die Coda (486).

V. d'Indy gebraucht den Ausdruck développement terminal („Schlußentwicklung"), während er die eigentliche Durchführung als développement central („Zentralentwicklung") bezeichnet:

Cours de compos. mus. II/1 (Paris 1909): *Développement terminal.* – A la *réexposition* déjà enrichie de modulations nouvelles et de perfectionnements divers dont nous venons de voir des exemples, Beethoven voulut ajouter encore une sorte de couronnement, véritable *développement terminal* participant des états successifs de *translation* et d'*immobilité*, mais différant du *développement central* par l'orientation des modulations: ici, en effet, la tendance *conclusive* domine toutes les harmonies, subordonnées à la grande cadence tonale dont elles ne sont que l'extension. On retrouve aisément la trace des „deux principes opposés" dans cette explication ultime des thèmes, aboûtissant à l'affirmation définitive de la *tonique* (283).

Im Gegensatz zur „zentralen Durchführung" geht für d'Indy die modulatorische Richtung der „Schlußdurchführung" vom Zustand der „Ausweichung" (translation) zum Zustand der „Unbeweglichkeit" (immobilité). Die Coda ist für ihn eine „Ausweichung" vor der „Unbeweglichkeit" der Schlußkadenz, während die Exposition einen Zustand der „Unbeweglichkeit" darstellt, auf den die „Ausweichung" der Durchführung folgt.
Allerdings scheint d'Indy die Termini coda und développement terminal nicht gleichzusetzen. Für ihn kann ein développement terminal sich aus mehreren Fragmenten (fragments) zusammensetzen und nur deren letztes eine „abschließende Coda" (coda concluante) darstellen (284).
Für P. Bekker, der über die Ausdehnung des Sonatensatzes zur „großen Form" durch Beethoven reflektiert, ist die Coda eine „zweite Durchführung":

Beethoven (Bln [1911] ²1912): Auch die ständig wachsende Fülle der Nebenmotive braucht Raum zur Ausbreitung. So dehnt sich die Exposition, und so verschiebt sich der dramatische Höhepunkt immer mehr in die hinteren Partien des Satzes. Die erste, ursprünglich einzige Durchführung genügt nicht mehr, um die Kontraste in aller Schärfe herauszuarbeiten. Eine zweite Durchführung bildet sich, der Coda-Epilog wächst allmählich zum Gipfel der Entwicklung (146).

R. v. Tobel spricht anstelle von einer Coda von der „Schlußdurchführung" (vgl. Suder, 8 f.):

op. cit.: Wie die Koda Partien nachbringen kann, die in der Reprise übergangen werden und eigentlich noch dieser angehören, so kann umgekehrt die Reprise in ihrem Schlußteil die Koda oder sogar eine Schlußdurchführung enthalten, um nachher wie die Exposition abzuschließen. Diese Erscheinung läßt sich von der Frühzeit der Reprise an – die braucht noch nicht einmal vollständig zu sein – recht häufig verfolgen. Das ist nicht verwunderlich, da ja die Koda als Schlußerweiterung entsteht, die oft bereits die Schlußgruppe der Rp ergreift. (Manchmal bleibt es bei deren Dehnung: Beethoven, Sonaten op. 49/2 u. 10/2 I.) (156 f.).

Eine zum eigenständigen Durchführungsteil angewachsene Coda stellt für viele Autoren ein Gegengewicht zur Durchführung dar. Für E. Kurth ist dieses

Gegengewicht eine „dynamische Gleichgewichtserscheinung“:

Bruckner I (Bln 1925): ... es spielt auch hier [bei der „Abrundung“ der Sonatenform durch die „Reprise“] mitunter bei den Klassikern jener dynamische Zug verborgener herein, der in den Endteil ein gewisses Zielgewicht rückt. Das führt nicht nur zu gewissen innern Störungen jener Symmetrie, sondern wurde der Hauptgrund, daß man bald noch die Schlüsse verlängerte und zuweilen sogar nochmals durchführungsartig austoben ließ. Es ist eine Art Nachwelle, die aufgespeicherte Kräfte noch zur Entladung bringt. Wäre nur Symmetriegefühl der Untergrund dieses Aufbaus gewesen, so hätte die Reprise nicht anders als genau an gleicher Stelle schließen dürfen wie die Exposition. Daher rückt dieser Schlußanhang, die sog. „Coda“, von der die Formenlehre eine ganz falsche Vorstellung gibt; sie dient nämlich keineswegs, wie man allenthalben liest, bloßer „Rundung“, auch nicht da, wo sie noch einfach auf verlängerte Schlußkadenzierung beschränkt ist; gerade diese immer wiederholten akkordlichen Schlußfälle sind eine Art Eindämmung gegen das Ausströmen noch lebendiger Kräfte. War das Wort „Rundung“ im Sinne des Ausmaßes, Gleichmaßes gemeint, so trifft gerade das nicht zu, denn die Zufügung einer Coda zerstört sie; infolgedessen muß die Erfüllung noch unbefriedigten Schlußgefühls, die sie in der Tat bringt, in etwas anderem beruhen. Die Coda ist dynamische Gleichgewichtserscheinung und steht mit Kraftspannungen in Zusammenhang, die einer vollen Symmetrie im Untergrund entgegenwirken. Es steckt das gleiche dynamische Treiben dahinter, das die Kurvenhöhepunkte über die Mitte hinausrückt..., wozu selbst Melodiestile neigen, die wie der klassische sonst bis in kleinste Teilentwicklungen von Gleichmaß beherrscht sind. So ward denn die Coda aus einem Festigungsdamm gegen jene aufgespeicherte Dynamik bald zu deren Ausbruch, und es ist nicht verwunderlich, wenn gerade eine Natur wie Beethoven nach der Straffung zur strengen Form aus der „Coda“ mitunter nochmalige Kraftstürme entfesselt, die weder an Gewalt noch an Ausdehnung hinter dem mittleren Durchführungsteil zurückbleiben. Was nun gar Bruckner aus diesen Schlußteilen schuf, ist ganz aus dem Durchbruch des symphonischen Kraftempfindens zum vollen dynamischen Formprinzip zu verstehen und gehört zum herrlichsten, ergreifendsten Ausdruck vom veränderten Sinn, den die äußerlich übernommenen klassischen Formteile damit erfahren (465 f., Anm. 2).

Möglicherweise rühren Grundlagen dieser Sichtweise Kurths von seinem Vorbild A. Halm her. Die folgende Textstelle bei Halm ist freilich erst ein Jahr nach dem I. Bd. von Kurths Bruckner-Monographie veröffentlicht worden:

Einführung in d. Musik (Bln 1926): ... die Koda ist eine Art zweiter, nachträglicher Durchführung; zugleich bildet sie ein Gegengewicht zu der ersten, eigentlichen und zentralen Durchführung (202).

Auch K. v. Fischer, für den in Beethovens mittlerer Stilperiode die Coda oft zur „zweiten Durchführung“ (195) anwächst, steht in dieser Tradition der Sichtweise, was bereits dadurch zum Ausdruck kommt, daß er in einem Kapitel seiner Schrift *Die Beziehungen v. Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken* (Slg. musikwiss. Abh. XXX), Straßburg u. Zürich 1948, *Exposition und Reprise* und im darauffolgenden *Durchführung und Coda* behandelt (106).

(d) Daß aus dieser Sicht einige Autoren die Konsequenz ziehen und die Coda als VIERTEN TEIL DER SONATENSATZFORM ansprechen, liegt nahe:

S. Jadassohn, *op. cit.*: Wir könnten die grosse Koda in den Werken der zweiten und dritten Periode Beethoven's vielleicht mit Recht einen vierten Theil des Satzes nennen ... (133 f.);

H. Leichtentritt, *op. cit.*: Den Schluß des Satzes bildet ein kleiner Anhang, Coda genannt. Wird die Coda umfangreicher, wie oft in Beethovens größeren Werken, so wird sie wohl auch zu einem IV. Teil ausgebaut, der oft eine zweite Durchführung darstellt, also dem II. Teil entspricht. Es entsteht dann der Parallelismus: I.-III. Teil, II.-IV. [Teil] (128).

Ob nun die Coda seit Beethoven als vierter Teil der Sonatensatzform eine Funktion der „Stauung“ der Energien (Becker 85 ff.), des „Ausbruches“ der Kräfte (Westphal 66) oder der „Lösung“ der Spannungen (Suder 5) erfüllen soll, sämtliche Autoren dieser Sichtweise stimmen darin überein, daß sie den eigentlichen „Höhepunkt der Form“ (R. Stephan, Art. *Sonate*, Fischer Lexikon Musik, Ffm. 1957, 315), den „Schlüssel für den ganzen Satz“ (Suder 10) darstelle.

VII. Während seiner Entwicklungsgesch. hat der Begriff Coda immer wieder VERALLGEMEINERUNGEN UND ÜBERTRAGUNGEN erfahren.

Dabei ist es im Ital. nicht immer leicht zu entscheiden, ob es sich um eine Verallgemeinerung oder um eine Anlehnung an einen umgangssprachlichen Wortgebrauch handelt. In dem folgenden Beleg vom Anfang des 18. Jh. handelt es sich sicherlich um einen umgangssprachlich metaphorischen Gebrauch, demzufolge „capo“ und „coda“ für „Anfang“ und „Ende“ einer Sache stehen, hier einer Kompos., deren Ende durch ein Drehen des Notenblattes um 180 Grad zu ihrem Anfang wird und umgekehrt (vgl. hierzu die Vorbemerkung zu dieser Monographie):

Z. Tevo, *Il musico testore* (Venedig 1706): Il Bontempi nella sua Historia Musica parte seconda della Pratica moderna carte 247. non solo forma gli essempii di cantare le compositioni rivoltate, mà di più mostra, che quello si è cantato alla dritta incomminciando dal capo, nella rivoltata si canti dalla coda, che è un vago artificio, eccone l'essempio à quattro, il quale si canterà rivoltando il libro, ove si vede, che oltre il rivoltare delle parti, il capo diventa coda, e la coda capo (354).

Im 19. Jh. werden oft Introduktion und Coda in einem Atemzug genannt, ohne daß es immer klar wäre, welche formale Funktion der als Coda benannte Teil jeweils dabei einnimmt:

Castil-BlazeD II (Paris [1821] [2]1825): Art. *Nocturne*: ... Ces nocturnes ne sont, à proprement parler, que des fantaisies dialoguées. On les compose ordinairement avec un air connu que l'on varie pour les deux instruments, en le faisant précéder d'une introduction et suivre d'une coda (86).

Benutzt man das Wort Coda zur Bezeichnung eines nicht näher definierten „Schlußsatzes“, so wird es auf eine Vielzahl von mus. Schlußbildungen anwendbar, verliert dabei aber auch seine besonderen Bezeichnungsqualitäten:

HäuserL I (Meißen 1828), Art. *Coda*: ... ist ein Schlußsatz eines Tonstücks;

C. Gollmick, *Kritische Terminologie f. Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): *Coda*, der Schluss-Satz (18);

Fr.-J. Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde* (Paris [1830] [2]1836): CODA. Mot italien qui signifie *queue* ou *terminaison*, et qui s'applique à certaines phrases musicales par lesquelles on finit un morceau de musique (317).

(1) Wohl im Anschluß an diesen verallgemeinernden Wortgebrauch nennt H. Riemann JEDEN SCHLUSSABSCHNITT EINES STÜCKES, SOFERN DIESER NACH DEM ERREICHEN DES GRUNDTONS STEHT, Coda. Dies ist vor allem bei HOMOPHON ANGELEGTEN SCHLÜSSEN VON FUGEN der Fall. Ob Riemann dabei der oben unter II. behandelte ‚Schlußanhang an einen (unendlichen) Kanon' gegenwärtig war, ist zweifelhaft, aber nicht ausgeschlossen:

Katechismus d. Fugen-Kompos. (Lpz. [1890] [2]1906), über J. S. Bachs Fuge C-Dur aus dem *Wohltemperierten Klavier* I: Der Baß steht nun auf dem Tonartgrundtone bis zu Ende still, während eine letzte Periode (Tenor und Alt in Engführung ...) in der bekannten, für die Coda charakteristischen Weise die natürliche Septime der Tonika einführt, also die Subdominante berührt und in den letzten drei Takten ohne Andeutung des Themas frei schließt (8);
über die c-Moll-Fuge I: Dieser Gegensatz [gemeint ist das Kontrasubjekt] verläßt das Thema überhaupt nicht wieder und erscheint zu sämtlichen folgenden Vorführungen desselben (als Dux bzw. Comes); nur die als Coda über dem schließenden Baßtone angehängte [Periode] entbehrt desselben ... (13);
e-Moll-Fuge II: Nach dem Baßvortrage (Dux in E-moll) folgt nach einer rhythmisch frei angelegten Coda zunächst eine nicht zu Ende kommende Klausel ... sodann ein Orgelpunkt von drei Takten über H ... (85).

In der Folge Riemanns ist dieser Wortgebrauch durchaus üblich geworden:

E. Schwebsch, *Joh. Seb. Bach u. Die Kunst der Fuge* (Stuttgart, Den Haag u. London 1931), über den *Contrapunctus I*: Und es war ein großartiger Einfall Bachs, bei der Umgestaltung des ersten Autographs für den neuen „Grundplan", diese verdichtende erste Stauung durch eine hinzugefügte herrliche Coda noch innerlich steigernd aufzulösen (205 f.); G. Frotscher, *Gesch. d. Orgelspiels u. d. Orgelkompos.* II (Bln 1936), über Bachs Orgelfuge c-Moll (über ein Thema von Legrenzi) BWV 574: Freie orgelmäßige Zutat ist auf jeden Fall die ausleitende Toccata, die die Rolle der Coda spielt und mit ihren Skalengängen, Akkordbrechungen und Doppeltrillern wiederum auf die nach Vielfalt strebende virtuose Spielmanier des Nordens hindeutet (860).
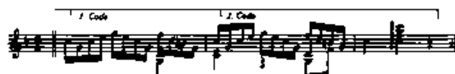
Während in den zit. Fugenbeispielen der Terminus Coda von Riemann sich durchaus sinnvoll angewendet findet, da in den meisten Fällen der Fugenabschluß anhangartig wirkt, weil er sich in seiner Faktur deutlich vom Vorhergehenden (z. B. als Orgelpunkt über dem Schlußton) abhebt, kommt es bei Riemann ab und zu auch zu einem fragwürdigen, wenn nicht sinnentleerten Gebrauch des Begriffs. Dies ist etwa der Fall, wenn er die letzten elf Takte von Bachs D-Dur-Präludium I als Coda identifiziert, obwohl hier Bach nach Erreichen des Grundtons im Baß mit der gleichen Sechzehntelbewegung der rechten Hand wie zuvor fortfährt und dadurch keineswegs der Eindruck eines Anhanges sich einstellt:

op. cit.: Der Rest [vom Baßton D zu Beginn des Taktes 25 an] ist Coda ..., ergreift auf dem zweiten [Takt danach] die Dominante und hält sie im Baß als Orgelpunkt ... (37).

(2) B. Widmann überträgt den formalen Begriff Coda auf eines der möglichen inhaltlichen Momente einer Coda, wenn er mit dem Wort eine SCHLUSSBEKRÄFTIGUNG bezeichnet. Den Schlußanhang selbst nennt er „Schlußsatz", die Schlußbekräftigungen, aus denen der Schlußanhang gebildet ist, „Coden":

Formenlehre d. Instrumentalmusik (Lpz. 1862), über den Beschluß des „I. Theils" einer Mozartschen F-Dur-Sonate: Die Schlussnote (das *c* im 64. Takte) ist zugleich der Anfang wieder eines neuen Satzes, nämlich des Schlussatzes, natürlich in der Tonart der Dominante (vom 64.-76. Takte), an den sich noch zwei Coden (vom 76. Takte bis zur Reprise) anreihen (64).

Daß Widmann mit Coda eine Schlußbekräftigung (V-I) meint, belegt ein Notenbeispiel, das er aus der genannten Sonate zitiert (S. 67):



Auch an anderer Stelle in Widmanns Schriften ist dieser eigenwillige Wortgebrauch, der keine Schule gemacht hat, nachzuweisen:

Handbüchlein d. Harmonie-, Melodie- u. Formenlehre (Lpz. 1873): ... und an diesen [sc. Mittelsatz, d. i. die zweite Themengruppe] reiht sich wieder ein Schlusssatz an, welcher nun das ganze Tonstück abschliesst, und häufig mit Coda's verlängert wird (179).

Lit.: K. WESTPHAL, Der Begriff d. mus. Form in d. Wiener Klassik, Lpz. 1935; B. J. KUSCHNIR, Zur Frühgesch. d. Kodaprinzips, Diss. Erlangen 1947, maschr.; A. L. SUDER, Die Coda bei Haydn, Mozart u. Beethoven als Resultante verschiedener Gestaltungsprinzipien, Diss. München 1951, maschr.; H. BECKER, Zur Problematik d. mus. Schlußgestaltung, Wiss. Zs. d. Humboldt Universität Berlin II, 1952/53, Gesellschafts- u. sprachwiss. Reihe, H. 1, 85-118; Art. Coda, RiemannL, Sachteil 1967; A. CHODKOWSKI, Die Koda in d. Sonatenform Beethovens, Ber. über den Beethoven-Kongreß 1970 in Berlin, Bln 1971, 391-394; P. CAHN, Aspekte d. Schlußgestaltung in Beethovens Instrumentalwerken, AfMw XXXIX (1982) 19-31.

Siegfried Schmalzriedt, Freiburg i. Br. 1982

Color, talea

lat. color, Farbe; ital. colore;
lat. talea (auch talia, tallea, tallia, talla), Stäbchen, Setzling, Steckling, Steckreis, auch Steuer, Zoll, Abgabe; ital. taglia; franz. taille;
mit dem Aufkommen der isorhythmischen Motette im 14. Jh. tritt talea zu dem (auch davon unabhängig gebrauchten) Ausdruck color hinzu und bildet mit diesem ein Begriffspaar.

I. In der vokabularen Bedeutung Färbung findet color in der musikalischen Fachsprache des Mittelalters in zweifacher Hinsicht Verwendung.
(1) Zum einen begegnet das Begriffswort seit Boethius im Zusammenhang mit Chromatik.
(2) Zum anderen wird color mit dem Aufkommen der Notenschrift auf Notation bezogen.

II. Mit dem 13. Jh. akzentuiert color die verschönernde Ausarbeitung eines Tonstücks.
(1) So benennt color Ausschmückung bzw. Verzierung.
(2) Zudem bezeichnet der Ausdruck Verschönerung oder auch explizit klangliche Schönheit.
(3) Johannes de Garlandia und spätere Autoren sprechen mit color gelegentlich aus Wiederholung resultierende musikalische Schönheit an.

III. Mit Blick auf die isorhythmische Motette des 14. Jh. werden color sowie talea im eigentlichen fachterminologischen Sinne auf die Wiederholung einzelner Tonabschnitte bezogen.
(1) Der Bearbeiter eines Traktats von Johannes de Garlandia sowie Walter Odington verstehen unter color bzw. coloratus die Wiederholung gleicher melodischer Abschnitte.
(2) Seit der ersten Hälfte des 14. Jh. benennt color die Wiederholung rhythmisch ähnlicher bzw. gleicher Phrasen.
(3) Johannes de Muris sieht talea in identischer Bedeutung wie color als Wiederholung rhythmisch ähnlicher bzw. gleicher Elemente.
(4) Andere Theoretiker differenzieren zwischen color und talea, um in der Wiederholung ähnliche oder gleiche melodische und rhythmische Passagen gegenüberzustellen.

IV. J. Tinctoris erläutert color und talea nicht unter dem Gesichtspunkt der Wiederholung, sondern der Gleichartigkeit. Seine Definition wird unreflektiert in Musiklexika seit Anfang des 19. Jh. übernommen.

I. In der vokabularen Bedeutung Färbung findet color in der musikalischen Fachsprache des Mittelalters in zweifacher Hinsicht Verwendung.

(1) Als lateinische Übersetzung des griechischen Wortes χρῶμα (→ *Chroma* II. (1) (b)) dient color zur Erklärung der Herkunft bzw. Entstehungsweise des chromatischen Tongeschlechts, der Chromatik. So erläutert Boethius, das chromatische Genus heiße so, weil bestimmte Töne in eine andere „Farbe" übergingen:

De inst. mus. (um 500) I, 21: Tractum est autem hoc vocabulum, ut diceretur chroma, a superficiebus, quae cum permutantur, in alium transeunt colorem (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 213, 13–15).

Marchettus von Padua begreift das chromatische Tongeschlecht als „Farbe der Schönheit"; wegen der „Zierde und Schönheit der Dissonanzen" nämlich sei dessen (Ganz-)Ton anders geteilt als derjenige im diatonischen und enharmonischen Genus, so daß in der Bewegung der Stimmen die Dissonanzen näher bei den Konsonanzen lägen:

Lucidarium (um 1318) II: Dicitur enim cromaticum a cromate; est namque croma in greco color. Inde cromaticum color pulcritudinis appellatur, quia propter decorem pulcritudinemque dissonantiarum dividitur tonus ultra divisionem diatonici et enarmonici generis, ut a consonantia que sequitur dissonantias per minorem distantiam per motum utriusque distetur... (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 150: VIII,5–6).

Darüber hinaus begegnet bei Marchettus von Padua color in Verbindung mit den Ausdrücken fictitius und musica ficta bzw. falsa. So schlägt er vor, wegen der eher negativen Konnotation des Wortes falsus anstatt von musica falsa von musica colorata zu sprechen:

Lucidarium (loc. cit.) V: Patet ergo quod dissonantia que dicitur sexta minus proprie tendit ad dyapente quam ad dyapason. Licet sepius in cantibus talis color, qui dicitur ficticius, apponatur (220: VI,26–27);
ders., *Pomerium* (zw. 1318 u. 1319) IV: Quantum ad secundum, dicimus quod nomen debet esse consequens rei. Cum igitur tale signum sit repertum in musica ad pulchriores consonantias reperiendas et faciendas, et falsum, in quantum falsum semper sumatur in mala parte potius quam in bona (quod enim falsum est de se, nunquam bonum est), ideo salva reverentia aliorum dicimus quod magis deberet et proprius nominari musica colorata quam falsa, per quod nomen falsitatis attribuimus eidem (CSM 6, 70: II,1–2).

Prosdocimus de Beldemandis sieht die Erfindung der Musica ficta (→ *Musica falsa* III.–IV.) in der Absicht begründet, „Konsonanzen zu färben":

Contrapunctus (1412): Item sciendum quod ficta musica inventa est solum propter consonantiam aliquam colorandam, que consonantia aliter colorari non posset, quam per fictam musicam (ed. Herlinger, Lincoln u. London 1984, 72: V, II,3–5).

Aaron bemerkt, daß sich das chromatische Genus vom diatonischen durch „Farbe, das heißt Zusammensetzung" unterscheide. Vicentino zufolge hat Boethius das chromatische Genus als gefärbt bezeichnet wegen der Ähnlichkeit, die es mit gemischten Farben habe, die unterschiedliche Effekte auf die Augen ausübten. Das Adjektiv variato im Zusammenhang mit color erwähnt neben Aaron auch Zarlino, der das chromatische Tongeschlecht „gleichsam farbig oder variiert" nennt; Kircher fügt dem noch hinzu, daß das chromatische Genus „die Farbe des diatonischen Genus verändert" und zwischen dem „ersten und dem dritten" (bzw. dem diatonischen und dem enharmonischen) Tongeschlecht stehe, so wie es zwischen weiß und schwarz mannigfaltige Farben gebe:

P. Aaron, *Thoscanello de la musica* (Venedig 1523) II, Kap. 11: Detto è chromatico genere, da chroma greca uoce, che in latino significa colore. di qui potemo dire il chromatico uariato dal diatonico di colore, cioè compositione (f. H);
N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) I, Kap. VII: Boetio lo dica colorito, per similitudine, & non per proprietà di colore; & sicome i colori mescolati uno con l'altro fanno diuersi effetti à gl'occhi, così i gradi Musicali tramutati, ascendenti, & discendenti mescolati, danno à gli orecchi uariato udire (14');
G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) II, Kap. 16: Questo (come vuol Boetio) è detto Chromatico, quasi Colorato, o Variato, da χρῶμα parola greca, che vuol dire Colore (85);
A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650) III, Kap. 13: De Genere Chromatico. Secundum genus modulationis *Chromaticum* est, ita dictum quod mutet colorem diatonici, estque inter primum & tertium idem quod inter album & nigrum color multiplex... (I, 141 f.).

Unter Bezug auf Kircher spricht J. G. Walther vom „*Genus modulandi Chromaticum..., i. e. colorabile*" (*Praecepta d. mus. Compos.* II, 4, hs. Weimar 1708; ed. Benary, Lpz. 1955, 67).
Unter einem etwas anderen Blickwinkel sieht V. Galilei das chromatische Geschlecht, das seinen Namen vom griechischen Chroma habe, „das Farbe bedeutet". Er versteht darunter Vervollständigung und Ausschmückung einer diatonischen Komposition. Dazu zieht er den Vergleich zu einem Maler heran, der zunächst eine Skizze anlege (in der Musik entspreche das dem diatonischen Genus) und anschließend diese Skizze ausmale (musikalisch durch das chromatische Genus):

Discorso di Vincentio Galilei intorno all'uso dell'Enarmonio, et di chi fusse autore del Chromatico (zw. 1588 u. 1591): ...nome di Croma, che colore significa; ...quasi che il Diatonico serva al Musico non altramente di quello che serve al Pittore il disegno dei dintorni et de' proffili et appresso l'ombre et lineamenti per dinotare alla vista dove rilievano et dove avvallano i corpi et gl'oggetti ch'egli cerca di rappresentargli, il qual disegno perfetto del diatonco poi colorisce il Musico con il Cromatico (ed. Rempp, *Die Kontrapunkttrakt. Vincenzo Galileis*, Köln 1980, 175).

Wohl singulär verwendet Artusi in diesem Zusammenhang das Wort color, um damit generell ein Genus zu bezeichnen, denn er spricht von „Colore Cromatico" und von „Colore Enarmonico" (*Considerationi mus.*, in: *L'Artusi overo delle imperfettioni della musica* II, Venedig 1603, 35 u. 43).

(2) Mit dem Aufkommen der Notenschrift wird der Ausdruck auf NOTATION bezogen.
So spricht Guido Aret mit der Wendung „littera vel color" eine Notationspraxis an, die eine einheitliche Tonhöhenbestimmung durch die Verwendung von Tonbuchstaben am Zeilenbeginn sowie farbigen (Noten-)Linien ermöglicht (gelb für die ut-Linie und rot für die fa-Linie; *Prologus in antiphonarium*, 1025; ed. Smits van Waesberghe, Divitiae Musicae Artis A, III, Buren 1975, 68, 49). Unter Hinweis auf Guidos Erfindung der gefärbten Tonlinien erwähnt Johannes Affl./Cotto in ähnlicher Weise „colores vel notae" (*De musica cum tonario*, zw. 1100 u. 1120; CSM 1, 141: XXI,63).
Häufiger findet sich dagegen das Verständnis von color als Mittel, um innerhalb einer Komposition einen Mensurwechsel anzuzeigen. Dabei wird mit gefärbten, beispielsweise roten Noten signalisiert, daß statt in der bisher perfekten Mensur nun in der imperfekten zu singen sei und umgekehrt:

Anon., *Compendium totius artis motetorum* (1340): Ulterius est notandum, quod modus et tempus variantur per variationem coloris; quia rubedo facit cantum perfectum cantari imperfectum, et tempus perfectum facit cantari imperfectum et e contrario (ed. Wolf, *Ein anon. Musiktrakt. aus d. ersten Zeit d. „Ars nova"*, KmJb XXI, 1908, 38).

Auch in Synonymie zu signa wird der Ausdruck colores in diesem Zusammenhang benutzt. So schreibt der *Brieger Anon.* (um 1400) von der „mixtura... diversorum modorum, temporum vel prolationum per diversos colores vel signa in cantibus" (ed. Altman Kellner, *Ein Mensuraltrakt. aus d. Zeit um 1400*, Österreichische Akad. d. Wiss., Philosophisch-historische Klasse, Anzeiger, LXXXXIV, 1957, 85).
Demgegenüber meint J. Hanboys möglicherweise mit color allgemein Mensur, da im vorhergehenden Notenbeispiel, worauf seine Äußerung sich bezieht, keine Farbabweichungen angegeben, sondern alle Noten geschwärzt sind; ferner erwähnt er, daß „die zweite Longa sich durch Farbe von der ersten unterscheidet":

Summa (um 1375): Tunc prima longa perficitur per punctum; tres breves sequentes vel valor faciunt perfectionem; quarta brevis recta vocatur; quinta quoque alteratur. Secunda quoque longa per punctum perficitur. Aut ad secundam longam modus imitatur, et tunc secunda longa per colorem differt a prima (ed. Lefferts, Lincoln u. London 1991, 250: XI,18–22).

Th. Walsingham (*Regulae de musica mensurabili* XVI, um 1400; CSM 21, 97; die Notenbeispiele enthalten leere und geschwärzte Noten) und Prosdocimus de Beldemandis dagegen sprechen mit color offenbar konkret die Färbung von Noten an („talis nota per talem evacuationem seu transmutationem ad alium colorem solum quo ad mensuram propriam imperficitur"; *Tract. pract. de musica mensurabili*, 1408; CS III, 203 b).

Auch im 16. Jh. ist die Auffassung von color als Färbung zur Anzeige von Mensurwechsel allgemein gebräuchlich. So definiert A. Ornitoparchus color als „Ausfüllung der Noten(köpfe)" und ergänzt, daß diese Schwärzung „eine solche Kraft" sei, daß sie den perfekten, dreizeitigen Notenwerten „den dritten Teil ihres Werts raubt" und sie damit imperfiziert:

Musice active micrologus (Lpz. 1517): De Colore. Unde color in proposito nihil est aliud: quam notularum plenitudo. Uel est principalium figurarum denigratio. Cuius tanta vis est vt figuris in sua perfecta quantitate deductis: tertiam partem valoris adimat... (G iii).

Dieser Wortgebrauch begegnet auch bei H. Glareanus (seine Notenbeispiele weisen leere und gefüllte Noten auf; vgl. etwa *Dodekachordon*, Basel 1547, III, Kap. 10: *De notarum imperfectione*, 210) sowie bei N. Vicentino, der von „schwarzen oder gefärbten Noten" spricht und die Auswirkung der Färbung im Tempus imperfectum auf die Notenwerte darin sieht, daß beispielsweise vier Minimen auf eine Semibrevis gesungen werden:

L'antica musica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555) IV, Kap. X: Le note nere ò colorite s'usano ne canti fermi, & ne i figurati; ...nel tempo imperfetto si colorisce le semibreui & le minime; & si cantano quattro contra una semibreue, & le crome colorite otto per battuta, & le semicrome sedici (f. 77).

G. Zarlino erwähnt über das entsprechende Kombinieren von verschiedenen Notenwerten (figure) hinaus weitere Möglichkeiten, Imperfizierung darzustellen, nämlich durch Pausen, Färbung der Noten und Punkte; im Tempus perfectum führe die Färbung der Noten zur Aufhebung des dritten Teils, im Tempus imperfectum zur Aufhebung des vierten Teil eines Wertes:

Istitutioni harmoniche (Venedig 1558) III, Kap. 69 *Della Imperfettione delle Figure cantabili*: Le Figure, che fanno la imperfettione, si pongono in tre maniere; imperoche, ouero si pongono dopo quella, che sia perfetta; ouero inanti; oueramente inanti, & dapoi: essendo che ogni figura si può fare imperfetta solamente in uno delli tre modi. Et tanto si leua a ciascuna figura, che si fà imperfetta; quanto è il valore delle figure, che fanno tale imperfettione. ... Ne si dè credere, che tali imperfettioni si facino solamente con tali figure, nel modo che hò detto: imperoche le Pause, & il Colore, & etiandio li Punti hanno la istessa forza... Il Colore leua sempre la Terza parte del Tutto alle figure sottoposte alla perfettione; ma nella imperfettione (come vsano li Moderni) leua sempre la Quarta parte (273).

Dieses Begriffsverständnis von color als Anzeige von Imperfizierung bzw. Perfizierung ist weit verbreitet und wird noch im 18. Jh. als einzige Definition genannt:

WaltherL (Lpz. 1732): *Color* (lat.) ist so viel als *Notarum denigratio*; weil man ehemals die grossen und weissen Noten zu schwärtzen gewohnt war; welches so es in *figuris perfectis* geschahe, verlohren solche den dritten Theil von ihrer sonst gewöhnlichen Geltung; in den *figuris imperfectis* aber nur den vierdten Theil (175 b f.);
G. B. Martini, *Esemplare* I (Bologna 1774): Color nero, e rosso delle Figure diminuisse il loro valore (245).

II. Mit dem 13. Jh. akzentuiert color die VERSCHÖNERNDE AUSARBEITUNG eines Tonstücks.

(1) Color benennt AUSSCHMÜCKUNG BZW. VERZIERUNG. So versteht der Kommentator des *Micrologus* von Guido Aret. färben gleichbedeutend mit schmücken. Er vergleicht den Schluß eines Musikstücks, der „den ersten Rang innehat", mit dem Gesicht eines Menschen. Wie am Schluß, durch den die vorangegangenen Voces „gefärbt, das heißt ausgeschmückt" würden, der Charakter einer Komposition ersichtlich sei, könne man am Gesicht den ganzen Menschen erkennen:

Commentarius Anon. in Micrologum Guidonis Aret. (um 1070): *Et* alia causa obtinet finalis principatum, quia *praemissae voces*, quae ante finalem pronuntiantur, vel praemissae id est superius praedictae voces, id est species vocum quas superius diximus, *quae tantum patent* his qui *exercitati* sunt in eis cognoscendis, *ita aptantur ad eam* finalem *ut* faciem coloris significatam *ab* hac voce *ea* finali, id est ut ipsam finalem quae est facies, id est cognitio earum, et color, quia per finalem et colorantur id est decorantur ceterae voces, et ita cognoscuntur per eam sicut per faciem cognoscitur aliquis... (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aretini*, Amsterdam 1957, 133, 10–12).

Im Sinne von Ausschmückung wird in einer Definition von organum mit color eine Vielfalt von Versmaßen im Text angesprochen; organum sei ein wohlklingender Gesang, der aus verschiedenen, in schöner Harmonie erklingenden Stimmen bestehe und mit Konsonanzen und „verschiedenen Farben von Metren ausgeschmückt" sei; ferner gebe es drei Arten des Organums, nämlich Diaphonia, Copula und Prolatio:

Anon., *Tractatus de discantu* (13. Jh.): Organum est [cantus] armonicus diversis troporum consonantiis dulci concordia prolatus, symphoniis variisque metrorum coloribus adornatus. Organi tres sunt species, scilicet, diaphonia, copula et prolatio (ed. Seay, Colorado Springs 1978, 16).

Als „Ausschmückung der Stimme" wird in der von Hieronymus de Moravia überlieferten Fassung des Traktats *De mensurabili musica* (nicht vor 1280) von

Johannes de Garlandia der Ausdruck color verwendet, womit (dem sich anschließenden Notenbeispiel nach zu urteilen) vermutlich das mehrmalige Anstoßen desselben Tons (Bebung der Stimme) gemeint ist; dies sei vergleichbar „der Vermischung bei einfachen Conductus". Diese Vermischung geschehe immer bei verbundenen Klängen und nicht bei getrennten:

In florificatione vocis fit color, ut commixtio in conductis simplicibus. Et fit semper ista commixtio in sonis coniunctis et non disiunctis, ut hic apparet: [Notenbeispiel] (ed. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972, 95: XV,14–15).

*

Exkurs 1: Anon. IV versteht unter color weniger eine Verschönerung bzw. verschönernde Ausarbeitung als eher allgemein die musikalische Ausgestaltung einer in den Grundzügen vorliegenden Komposition. Er berichtet über Leoninus „und viele andere" Komponisten, daß in der Anordnung der Ordines und Colores ihrer Gesänge zuerst die Kenntnis der einzelnen Modi nötig sei, „so wie die Alten sie behandelten":

De mensuris et discantu (13. Jh.): Cognita modulatione melorum secundum viam octo troporum et secundum usum et consuetudinem fidei catholicae nunc habendum est de mensuris eorundem secundum longitudinem et brevitatem, prout antiqui tractaverunt, ut magister Leo [Magister Leoninus] et alii plurimi plenius iuxta ordines et colores eorundem [sc. melorum] ordinaverunt sic procedendo: modus vel maneries vel temporis consideratio est cognitio longitudinis et brevitatis meli sonique (ed. Reckow, BzAfMw IV, Wiesbaden 1967, 22: I, I,1–9).

*

Möglicherweise verwendet Jacobus Leod. den Ausdruck color im Sinne eines Schlußmelismas mit Finalbestimmung. Ähnlich wie der anonyme Kommentator des *Micrologus* von Guido Aret. legt auch er dem Schluß eines Musikstücks eine große Bedeutung bei. Er fügt jedoch ergänzend die Verben cognosci und discerni hinzu, was bedeutet, daß die vorangegangenen Voces durch den Schluß der Komposition nicht nur gefärbt und geschmückt, sondern auch erkannt und unterschieden werden, was „in der Tat zu einem Schmuck" werde:

Speculum mus. VI (zw. 1321 u. 1324/25): Cum enim naturalem finalis sequuntur regulam et eius legitimis inserviunt proprietatibus, ex hoc per ipsam finalem iure omnes reliquae voces dicuntur cognosci et colorari, idest discerni et decorari, quia, re vera, decor est hic fieri (CSM 3, 98: XL,11).

Im Rahmen von Ausführungen über Discantus (→ *Discantus* III.) gibt der anonyme Verfasser des Musiktraktats mit dem Incipit „Quoniam circa artem musice figurative seu mensuralis" (Mitte des 15. Jh.) an, daß dieser aus mehreren Stimmen bestehe, die jeweils in ähnlicher Weise geführt würden, was Notenart und -anzahl betrifft, daß aber „andere Teile des komponierten cantus mit colores ausgeschmückt" würden, wobei er nicht näher erläutert, welches diese anderen Teile sind und worin die Ausschmückungen bestehen. Den Discantus zeichne darüber hinaus aus, daß er „mehr als die anderen Stimmen durch verschiedene Tactus und Farben" laufe. Colores bedeutet hier vermutlich Verzierungen:

Discantus autem est diversorum cantuum secundum modum et equipollenciam adinvicem concurrencium debita et regularis consonancia voces per acutas et excellentes prolata, in qua illi diversi cantus per voces longas et breves proporcionaliter coequantur et in scripto per figuras adinvicem proporcionali designantur et per quem alie partes cantus compositi coloribus exornantur. Et dicitur discantus a praeposicione inseparabili dis- et a nomine cantus, quia discantus multo plus quam alie partes per diversos tactus et colores discurrit (ed. Schmid, in: *Quellen u. Studien zur Musiktheorie d. Mittelalters* I, hg. von M. Bernhard, München 1990, 84).

Ferner erwähnt der Autor kleinere Notenwerte als die Minima; durch diese würden viele „Feinheiten und colores" ausgedrückt, ein Gesang geschmückt und verschönert, aber nichts „zum Fundament dieser Kunst" beigetragen, so daß sie folglich keine für die Komposition unverzichtbare Funktion haben:

Sunt enim plures notule alie minores quam minima, per quas multe subtilitates et colores cantuum exprimuntur, nichil tamen valent ad huius artis fundamentum acquirendum (ibid., 88).

*

Exkurs 2: Anknüpfend an die Verbindung von color in seiner Bedeutung von Farbe als verschönerndem Mittel und einer Ausschmückung im musikalischen Bereich wird im 17. und 18. Jh. mit color, colorieren, coloratus und coloratura von Verzierungen gesprochen.
M. Praetorius zufolge ist vom cantus floridus, der einen Choral „geschmackvoll ausschmückt und aufblühen lässt" und in dem kurze Noten (Fusae und Semifusae) eingesetzt werden, die „die Alten Farben nennen", im Deutschen der Ausdruck Colorieren übernommen worden:

Syntagma mus. I (Wittenberg 1614/1615): In cantu *florido*... qui Choralem cantum harmonia & consonantiis, ceu flosculis, eleganter exornat & efflorescere facit, agilis & flexibilis vocis velocitas suam omnino meretur laudem; quoties praecipuè sonos, notulis majoribus descriptos, convenit discerpere, & hinc inde vagabundo vocis velocioris motu exprimere per fusas & semifusas, quas *Chromata*, id est, colores appellant veteres; Unde videtur Germanis assumpta dictio C o l o r i r e n (196).

Daneben klingt bei Praetorius eine negative Bewertung von Coloratur an, wenn ein Gebrauch von allzu üppigen Verzierungen vorkommt, der bei den Ausführenden wie den Zuhörern Verwirrung hervorrufe:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619), Kap. *Vom Lautenisten*...: Soll der wegen der Lautenist seine Lauten, weil es ein Zierlich vnd lieblich ja *Nobilitiert Instrument* ist, auch wohl vnd herrlich schlagen, mit mancherley *inventionen* vnd *Variationen*: Vnd es nicht machen, wie etliche, Wel-

che weil sie mit einer geraden Hand begabet seyn, vom Anfang biß zum Ende anders nicht thun, als *tirare & diminuere*, das ist, eitel Lä[u]fflein vnd *Colloraturen* machen, insonderheit, wenn sie mit andern *Instrumentisten* zu gleich einschlagen, Welche denn gleicher gestalt diesen nichts nachgeben, vnd auch vor grosse Meister vnd geschwindt *Coloraturen* macher angesehen vnd gehalten sein wollen: Daher denn anders nichts gehöret wirt, als eine vnliebliche *Confusion* vnd Widerwertiges streiten... den zuhörern gantz vnangenehm vnd beschwerlich (146 f.).

Häufig wird colorieren bzw. coloratura synonym zu diminuieren bzw. diminution (→ *Diminutio* II. (2)) gebraucht. In diesem Zusammenhang erwähnt Praetorius auch das italienische Wort Passaggi, das dem Ausdruck Coloraturen entspreche; diese umfaßten Verzierungen wie Akzente, Triller und Groppi:

ibid.: Die Dritte Manier, ist auch gleich der Ersten: ohn allein, daß ich daselbsten, die *Discant* auff Italiänische Art *gediminuiret*, vnnd wie es etliche nennen *coloriret* vnd zerbrochen, gleichwol aber die schlechten *Noten* vnzerbrochen, auch zugleich mit darunter vnd dabey gesetzet habe... (177);
Etliche Teutsche Kirchengesänge, auf die dritte Manier der dritten Art *in Cantu simplici & diminuto seu colorato*, zu finden (207);
...Coloraturen (so von den Italis Passaggi genennet werden)... (229);
Wie aber, vnd welcher Gestalt dieses geschehen, vnd einer nach der jetzig: Newen Italianischen Manier, zur guten Art im singen sich gewehnen, die *Accentus* vnnd *affectus exprimim*, auch die *Trillen, Gruppen* vnnd andere *coloraturen*... (230);
Fürs ander muß ein Sänger rechte Wissenschafft haben, die *Diminutiones* (so sonsten in gemein *Coloraturen* genennet werden) lieblich vnd *Appositè* zu *formiren* (232).

J. A. Herbst führt den Ausdruck contrapunctus coloratus (→ *Contrapunctus* IV. (2) (b)) als gleichbedeutend mit contrapunctus floridus an. Unter colores versteht er im Gegensatz zu Praetorius, der unter Coloratura eher kürzere Verzierungen begreift, längere imitatorische Abschnitte oder Klauseln und Kadenzen:

Musica poetica (Nürnberg 1643): *Contrapunctus floridus sive coloratus* ist, vnd wird darumb also genennt, weil derselbe in mancherley *signis* vnd Zeichen, vnd entgegen gesetzten Noten bestehen thut, vnd durch vnterschiedliche Figuren der Noten gesetzet wird, daher kompt *Colorare* vnd *Coloraturae*, das ist, mancherley formen Art und Weiß zu Singen, damit der Gesang gezieret, formiret vnd außgedrucket wird... *Colores* seynd in der Music mancherley Art von *Fugen, Syncopationen*, liebliche *Clausulen* und *Cadentien*, welche gleichsam schöne *Phrases* seyn, so ein jeder *Modus* oder *Tonus*, neben seinen natürlichen vnd rechtmässigen *Clausulen* drüber vnd drunter *assumirt* vnd annimmt (5).

Der Ausdruck Coloratura beinhaltet für Chr. Bernhard eine Veränderung der vorgegebenen Noten sowie ein Verlassen des gleichmäßig durchgehenden Taktes, allerdings mit Einschränkungen wie etwa, daß ein gewisses Maß in der Menge der Verzierungen zu halten sei und daß im Baß keine anderen als die vom Komponisten angegebenen Verzierungen zu spielen seien, um nicht durch ein instabiles Fundament die übrigen Stimmen zu verunsichern und damit Mißklänge zu verursachen:

Von d. Singe-Kunst oder Manier (vor 1664): Die Manier des *Cantar Passagiato*... ist ein[e] Art zu singen, in welcher man nicht bei den angetroffenen Noten verbleibt, sondern dieselben verändert, und geschieht entweder *per Diminutionem*, oder [durch] *Coloraturen* (ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in d. Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel [2]1963, 37);
Coloraturen seind diese, welche sich eben nicht so just an die *Battuta* binden, sondern sich oftermahls zwey drey oder mehr Tact verlängern, doch ist zu observiren, daß solche nur in denen Haubt-*Finalen*, und nicht zu oft, oder immer auf einerley Arth oder Leyer müssen gemacht werden... Im übrigen ist unter denen *Coloraturen* und *Diminutionen* weiters kein großer Unterscheidt, sondern waß bey diesem ist auch bey jenem zu *observiren* (38);
Wenn man aber allein zu einem *Organisten* oder *Lautenisten musiciret*, wird es nicht wie bey einer mehr Stimmigen *Harmonie* so genau observiret. Man hüte sich nur, daß man nicht *absque Judicio passagiret* oder *coloriret*. Im *Basso* sollen gar keine mehrere Geschwindigkeiten oder *Coloraturen* gemacht werden, als nur diejenigen, so vom *Componisten* gesetzt seyn. Denn sonst wird das *Fundament* des Gesangs zerrissen und bleiben die Stimmen Boden loß, und wird nichts den nur eine verdrießliche *Dissonanz* gehöret... (39).

Das WaltherL (Lpz. 1732) stellt eine Verbindung zwischen Ausschmückung und der Bedeutung von color als Farbe her, indem es unter dem Stichwort *Contrapunto colorato* diesen als einen „ausgeschmückten Contrapunct, welcher bund aussiehet", definiert (182 b). In vergleichbarer Weise führt das DommerL (Heidelberg 1865) im Art. *Color* die Wendung *Colorato Contrappunto* an und erklärt sie als „figurirten Contrapunkt" (195).
Das Wort Colorieren steht J. A. Scheibe zufolge in Gegensatz zur „Ernsthaftigkeit", die bei geistlicher Musik erforderlich sei, und wird in Verbindung mit „Scherzen, Spielen" etc. genannt:

Critischer Mus. (Lpz. [2]1745), 18. Stück vom 29. 10. 1737: Man setzet ferner in dieser Art geistlicher Stücke gewisse Sätze, Strophen oder Verse auch nur mit einer Singestimme, und läßt sie von den Instrumenten auf eine stille und sanfte und sehr angenehme Art begleiten... In der Auszierung dieser und dergleichen Sätze muß man aber dennoch auf eine bündige und durchdringende Harmonie sehen. Es kann kein weitläuftiges, oder leichtes Scherzen, Spielen, Kräuseln, oder Coloriren statt finden, sondern die Ernsthaftigkeit und die Pracht müssen auch allhier herrschen (173).

Ähnlich wie Praetorius sieht D. G. Türk eine enge Verwandtschaft zwischen den Prägungen Passage und Coloratur:

Klavierschule (Lpz. u. Halle 1789): Unter P a s s a g e... versteht man zwar überhaupt jeden kurzen merkwürdigen Gedanken; in der engern Bedeutung aber werden kleine Verzierungen simpler Töne darunter verstanden... Die C o l o r a t u r e n sind beynahe eben das, nämlich ganze Passagen aus verschiedenen Figuren zusammengesetzt (389 f.).

Musiklexika seit dem ersten Drittel des 18. Jh. nehmen Coloratur bzw. Koloratur als Stichwort auf. J. G. Walther und G. Fr. Wolf führen die Bedeutung von Coloratura auf die ursprüngliche Wortbedeutung zurück:

WaltherL, loc. cit.: *Coloratura, pl. Colorature (ital.)* ist das gemeine und sehr bekannte Wort, so man allen geschwinden Figuren, als den *Circoli mezzi, Tremoli, Trilli, Diminutione, Variationi*, und andern überhaupt beyzulegen pflegt, weil sie fein bunt und färbicht aussehen (176 a);
WolfL (Halle ²1792): Koloraturen oder Läufe, *Colorature*, sind zusammengesetzte melodische Figuren. Das Wort kommt vom italiänischen Worte *colore*, Farbe, her; und bedeutet so viel, als mit Farben geschmückt (105).

In späteren Musiklexika dagegen entfällt dieser etymologische Hinweis; stattdessen wird ausführlich über den Begriffsumfang gesprochen:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Coloraturen*: Man bezeichnet mit diesem Ausdrucke die sämmtlichen Passagen, Progressionen, Rouladen und der gleichen die der Tonsetzer in der Arie, besonders in der Bravourarie, über eine einzige Sylbe des Textes setzt, um dem Sänger Gelegenheit zu geben, die Fertigkeit seiner Kehle zu zeigen (347 a); vgl. auch die entsprechenden Art. *Coloratur* in HäuserL (Meißen 1828, I, 52 f.), G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* (Stuttgart 1835, II, 275), I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien [1835–37] ²1839, 154), BernsdorfL I (Dresden 1856, 587), DommerL (loc. cit., 175 ff.), und Mendel/ReißmannL II (Bln 1872, 518 ff.); das RiemannL (Lpz. 1882) führt unter dem Stichwort *Koloratur* lediglich „so viel wie Verzierung, Passage; Koloratur-Arie" (471 b) an und verweist auf den Art. *Arie*.

Das RiemannL (Bln ¹¹1929) stellt im Art. *Color* die Frage, wann der Ausdruck zum ersten Mal im neuzeitlichen Sinne von „Kolorieren" gebraucht wurde, und fügt an, daß im 13. Jh. dafür die Prägung flores und im 15. Jh. diminuere gebraucht worden sei:

C o l o r... Ausschmückung der einfachen Melodie durch Verzierungen, *flores (florificatio)*, wie schon Johannes de Garlandia um 1220 definiert... Wann der Ausdruck Color zuerst in dem Sinn verwandt wird, in dem wir das Wort „Kolorieren" brauchen (= figurierende Verzierung einer Tonreihe), ist noch festzustellen; Guilelmus Monachus im 15. Jahrhundert hat hiefür noch die Bezeichnung *diminuere*, während Hieronymus de Moravia im 13. die von *flores* anwendet (I, 335 a).

*

(2) Der Ausdruck color bezeichnet VERSCHÖNERUNG ODER AUCH EXPLIZIT KLANGLICHE SCHÖNHEIT. Im Sinne einer Verschönerung des musikalischen Eindrucks begegnet color gelegentlich im Rahmen von Anweisungen zum Gebrauch von Dissonanzen im musikalischen Satz (siehe auch Marchettus von Padua, *Lucidarium*, zitiert oben, I. (1)). Johannes de Garlandia zufolge ist es grundsätzlich nicht erlaubt, eine Dissonanz vor eine imperfekte Konsonanz zu setzen, es sei denn aus Gründen der „Farbe oder Schönheit der Musik":

De mensurabili musica (zweites Viertel d. 13. Jh.): Et sciendum, quod numquam ponitur discordantia ante imperfectam concordantiam, nisi sit causa coloris sive pulchritudinis musicae (ed. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972, 74: X,22).

Im Kapitel 15 desselben Traktates in der von Hieronymus de Moravia überlieferten Fassung wird color definiert als „Schönheit des Klangs..., durch die das Gehör Wohlgefallen empfängt":

Color est pulchritudo soni vel objectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam (ibid., 95: XV,10).

Auch Anon. IV versteht color offenbar im Sinne von pulcritudo. Über zwei Quadrupla und ein Triplum des Perotinus sagt er, daß sie eine Fülle von „Farben und Schönheiten" aufweisen. Zur „Farbe oder Schönheit" der Melodie würden außerdem die Notenwerte von Longen beitragen, ob sie nun konsonant seien oder nicht:

De mensuris et discantu (13. Jh.): Ipse vero magister Perotinus fecit quadrupla optima sicut *Viderunt, Sederunt* cum habundantia colorum armonicae artis; similiter et tripla plurima nobilissima sicut *Alleluia Posui adiutorium, Nativitas* etc. (ed. Reckow, BzAfMw IV, Wiesbaden 1967, 46: II,12–14);
Nunc transeamus ad finale propositum sub tali forma. Sciendum, quod multiplex via et multiplex numerus modorum voluminum, ut supradiximus, contigit in talibus. Est quoddam volumen continens quadrupla ut *Viderunt* et *Sederunt*, quae composuit Perotinus Magnus, in quibus continentur colores et pulcritudines... Est et aliud volumen de triplicibus maioribus magnis ut *Alleluia Dies sanctificatus* etc., in quo continentur colores et pulcritudines cum habundantia (82: VI,1–9);
Item sunt quandoque longae plurimae ratione coloris vel pulcritudinis melodiae, sive fuerint concordantes sive non, quod quidem per se patet in operando (88: VII,3–5).

Marchettus von Padua (siehe auch unten, III. (4)) bringt den musikalischen und den rhetorischen color-Begriff in Verbindung, da die „rhetorische Farben zur Schönheit der Sätze" beitragen würden wie in der Musik Farben zur „Schönheit der Harmonien":

Pomerium, loc. cit. IV: Quantum ad tertium, dicimus quod per proprietates et pontellum tractatum est de accidentibus ad ipsam musicam pertinentibus, et quia in musica fiunt interdum colores ad pulchritudinem consonantiarum, sicut in gramatica fiunt colores rhetorici ad pulchritudinem sententiarum... (CSM 6, 71: III,1).

Explizit auf einstimmigen Gesang bezieht sich der Verfasser [John of Tewkesbury?] der *Quatuor principalia musicae* (um oder nach 1380). Seiner Ansicht nach erscheint ein cantus planus „schöner und farbiger", wenn nach einer Phrase eine dreizeitige Pause gesetzt wird, bevor man zur nächsten Phrase fortschreitet:

Cum autem in plano cantu neupma modulatur in qua sunt 20 note aut 30 vel maius aut minus eo quod neupma sit, semper pausandum est ad duas notas, vel ad tres, aut ad quatuor ut supradictum est. Tamen cavendum est ne pausa trium temporum ibi fiat, sed tantum de duobus temporibus donec dictio finem fecerit. Et cum dictio que neupmam continet finem fecerit, et antequam ad aliam dictionem procedatur, pausa perfecta trium temporum aut plus fieri debet, et sic pulcrior erit cantus atque magis coloratus, ut hic: [Notenbeispiel] (ed. Aluas, Indiana Univ. 1996, 364: III,LVIII,1–6); vgl. CS IV, 252 a.

(3) Johannes de Garlandia und spätere Autoren fassen color gelegentlich als AUS WIEDERHOLUNG RESULTIERENDE MUSIKALISCHE SCHÖNHEIT auf, was wohl die spätere spezielle Bedeutung (vgl. unten, III.) vorbereitet.
In der durch Hieronymus de Moravia überlieferten Fassung von Johannes de Garlandias *De mensurabili musica* (nicht vor 1280) werden im Anschluß an die im vorangegangenen Abschnitt zitierte Definition von color drei Mittel aufgezählt, mit deren Hilfe musikalische Schönheit erzielt werden könne: der „geregelte Klang" (dem entsprechenden Notenbeispiel nach zu urteilen stufenweise Wiederholungsfiguren), die klangliche Verzierung (Bebung, vgl. oben, II. (1)) und die Wiederholung (von Klangfolgen) innerhalb derselben oder einer anderen Stimme:

[Color] Et fit multis modis: aut sono ordinato, aut in florificatione soni, aut in repetitione ejusdem vocis vel diversae (ed. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972, 95: XV,10–11).

Ugolino Urb. kommentiert die Bestimmung von color aus dem Traktat *Libellus cantus mensurabilis* (erste Hälfte des 14. Jh.) von Johannes de Muris (zitiert unten, III. (2)). Ugolino erläutert, auf welche Weise die Musiker, die in ihren Kompositionen „Farbe erzeugen" wollten, bei der Verzierung ihrer Cantus vorgingen, und führt aus, daß die Wiederholung (von rhythmischen Figuren) in der Musik Farbe genannt werde, weil durch sie die Musik „gefärbt, das heißt geschmückt" werde; durch eine solche Farbe werde Augen und Ohren ein Schmuck geboten:

Declaratio musicae disciplinae (um 1430) III: *Sequitur de colore, unde color in musica est vel vocatur similium figurarum unus processus pluries repetitus in eodem cantu*...;
Circa quam diffinitionem notandus est *processus similium figurarum*, et cetera, quia cantores volentes in cantibus suis colorem facere, cantus suos eo modo distingunt. Nam quarundam figurarum, ut puta longarum, brevium, semibrevium, minimarum, et cetera, facto processu easdem figuras pluries repetunt seriatim. Huiusmodi autem repetitio voluntaria est, mensurarum modi, temporis et prolationis ordine non dimisso, quo etiam pausarum modus servatur, repetuntur ergo figurae, id est, notae et pausae, bis, ter vel quater ad componentis voluntatem quae repetitio color in musica nuncupatur. Coloratur enim musica, id est, decoratur, tali colore quo intuentium oculis et audientium auribus praesentatur decora (CSM 7, II, 264 f.: XI-1, 1–8).

III. Wohl ausgehend von der im vorangegangenen Abschnitt thematisierten Bedeutung beziehen sich color sowie talea im eigentlichen fachterminologischen Sinne mit Blick auf die isorhythmische Motette des 14. Jh. auf die WIEDERHOLUNG EINZELNER TONABSCHNITTE.

(1) Der Bearbeiter eines Traktats von Johannes de Garlandia sowie Walter Odington verstehen unter color bzw. coloratus die WIEDERHOLUNG GLEICHER MELODISCHER ABSCHNITTE.
Im Anschluß an die Aufzählung, mit welchen Mitteln die als Farbe bezeichnete klangliche Schönheit erreicht werden könne (zitiert oben, II. (3)), erläutert der Bearbeiter des Traktats von Johannes de Garlandia diese drei Mittel näher. So ziele die Wiederholung darauf ab, einen Klang, der beim ersten Hören noch unbekannt sei, beim weiteren Erklingen bekannter zu machen, was dem Gehör Genuß bereite. Diese Art werde in Rondelli (→ *Rondellus* I.–III.) und vulgärsprachigen Liedern gebraucht. Hinzu komme, daß „der gleiche Klang in unterschiedlichem Tempus in verschiedenen Stimmen wiederholt wird", wie in Tripla, Quadrupla und Conductus:

De mensurabili musica (nicht vor 1280): Repetitio ejusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam. Et isto modo utimur in rondellis et cantilenis vulgaribus. Repetitio diversae vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus. Et iste modus reperitur in triplicibus, quadruplicibus et conductis, et multis aliis, ut patet in exemplo subposito (ed. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972, 95: XV,10–19).

Walter Odington sieht zwar Kompositionen hauptsächlich aus Konsonanzen gebildet, doch seien in „moteti colorati" – ein Ausdruck, der singulär bei ihm begegnet – Dissonanzen erlaubt (die sich womöglich zwangsläufig ergeben), wenn „über einem gewissen Tenor irgendein Teil der Kantilene wiederholt wird":

Summa de speculatione musice (zw. 1298 u. 1316) VI: Quod compositioni cantuum organicorum quaedam omnium sunt circumstantie convenientes, scilicet ut principaliter in consonantia fiant. Et ad hoc notandum quod brevis quaecumque sita ante longam etsi discordet non vituperatur. Alio modo excusatur discordia ut in motetis coloratis quum scilicet super certum tenorem aliqua pars cantilenae iteratur, ut hic: [Notenbeispiel] (CSM 14, 140: XII,2–4).

(2) Seit ungefähr der Mitte des 14. Jh. benennt color die WIEDERHOLUNG RHYTHMISCH ÄHNLICHER BZW. GLEICHER PHRASEN.
Das auf die Wiederholung gleicher melodischer Tonfolgen bezogene Begriffsverständnis von color bei Hieronymus de Moravia und Walter Odington übertragen manche Autoren auf die Wiederholung ähnlicher bzw. gleicher rhythmischer Tonfolgen. So definiert Johannes de Muris color als einen Vorgang mehrfacher Wiederholung ähnlicher rhythmischer Figuren in derselben Stimme:

Libellus cantus mensurabilis (erste Hälfte d. 14. Jh.) XII: Unde color in musica vocatur similium figurarum unius processus pluries repetita positio in eodem cantu (ed.

Berktold, München 1999, 78); vgl. den Abschn. *De colore mus.* in der sogenannten *Ars discantus* (CS III, 99 a).

Egidio de Murino wendet diese Auffassung dezidiert auf die sogenannte isorhythmische Motette an, denn im Zusammenhang mit der Komposition von Tenores in Motetten erklärt er die Vorgehensweise beim Komponieren von mehrstimmigen Stücken, bei der es darum gehe, die einzelnen Stimmen gemäß dem Ordo einzurichten (ordinare) und isorhythmische Perioden einzusetzen (colorare). Wenn man einen Abschnitt über dem Tenor einrichten wolle, müsse dieser Abschnitt im gleichen Rhythmus gestaltet sein wie der erste Abschnitt und wie jeder andere Abschnitt; dieses nenne man „Motetten färben":

Tract. cantus mensurabilis (zweites Drittel d. 14. Jh.): Primo accipe tenorem alicuius antiphone vel responsorii vel alterius cantus de antiphonario et debent verba concordare cum materia de qua vis facere motetum. Et tunc recipe tenorem, et ordinabis et colorabis secundum quod inferius patebit de modo perfecto vel imperfecto... Et quando tenor est bene ordinatus tunc si vis facere motetum cum quatuor tunc etiam ordinabis et colorabis contratenorem supra tenorem et quando vis potes dividere contratenorem. Tunc accipe tenorem et contratenorem si componis cum quatuor et ordinabis triplum supra bene ut concordet cum tenore et contratenore. Et si vis ipsum superius concordare tunc divide tenorem in duas partes vel quatuor vel tot partes sicut tibi placuerit. Et cum feceris unam partem super tenorem, tunc illa pars debet ita esse figurata sicut prima pars, et sicut alia pars; et istud vocatur colorare motetos...
Nunc ostendam est qualiter tenores ordinabis et colorabis; et ita ordinabis et colorabis contratenores sicut tenores. Tunc contratenor potest aliter colorari quam tenor si vis (ed. Leech-Wilkinson, *Compos. Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philipe de Vitry and His Contemporaries*, New York u. London 1989, 18 f.); vgl. CS III, 124 a ff.

Demgegenüber definiert J. Boen color als „die Vergleichbarkeit ähnlicher Figuren" und gibt als Begründung für die derart bezeichnete Wiederholung beim Komponieren mehrstimmiger Stücke an, color sei „erfunden worden, damit wir imstande sind, eine verlorene oder nachlässig gesetzte [rhythmische] Figur wiederzufinden". Zweck ist demnach wie für den oben, II. (1), zitierten Johannes de Garlandia, Klangabschnitte dem Gehör vertraut zu machen; Boen nennt jedoch nicht wie Hieronymus den positiven Effekt des Hörgenusses. Das color genannte Verfahren erklärt er anhand der Teilung einer Anzahl von Tönen eines Chorals (im Text als Beispiel 30 Töne mit fünf Teilen zu je sechs Tönen), von denen jeder Teil die gleiche rhythmische Gestalt aufweise. So werde „jener Cantus auf angemessene Weise durch color verbunden":

Ars (musicae) (vor 1367) I: Quia de colore mentionem fecimus, ideo quid sit color, qualiter inventus fuit, et qualiter habet fieri, parum pertractemus. Est ergo color, prout in cantu utimur, aliquarum figurarum in aliqua similitudine comparabilitas. Fuit autem inventus color, ut figuram perditam vel negligenter positam per correspondentiam reperire valeamus. Et habet fieri hoc modo. Primo quidem inspicias quot corpora notarum habeas que colorare volueris. Sint verbi gratia triginta, hunc numerum multis modis dividere potes. Divide ipsum ergo, gratia exempli, in quinque partes equales, et tunc quelibet pars retinebit notas sex, nam sexies quinque triginta constituunt. Ordina ergo primam partem ut habeat sex. Sic ergo disposueris sex notas secunde partis ad similitudinem sex notarum in prima parte, ut prima nota correspondeat prime et secunda secunde. Et sic consequenter erit cantus ille colore iunctus (CSM 19, 29: XVI,1–10).

(3) Johannes de Muris begreift talea in IDENTISCHER BEDEUTUNG wie color als Wiederholung rhythmisch ähnlicher bzw. gleicher Elemente, denn im Blick auf talea erwähnt er, daß einige Musiker einen Unterschied zwischen color und talea sähen, was impliziert, daß er diese Auffassung nicht teilt:

Libellus cantus mensurabilis (erste Hälfte d. 14. Jh.) XII: Pro quo notandum quod nonnulli cantores ponunt diversitatem inter colorem et taleam (ed. Berktold, München 1999, 78).

Prosdocimus de Beldemandis, der die Traktate des Johannes de Muris kommentiert, übernimmt dessen Verständnis von color und talea. Johannes sehe keinen Unterschied zwischen beiden Begriffswörtern, sondern wolle vielmehr, „daß sie ein und dasselbe sind". Daher könne man dieser Ansicht zufolge color und talea zusammenfassend in der Musik als Vorgang der mehrfachen Wiederholung von ähnlichen Figuren in einem Cantus definieren:

Tract. pract. de musica mensurabili (1408): Prima ergo opinio, que fuit Johannis de Muris ut dixi, vult quod nulla sit differentia inter colorem et tale(a)m, immo quod unum et idem sint, et ideo in suo Libello de cantu mensurato colorem diffinivit et non taleam, eo quod diffinitionem quam dabat de colore intelligebat etiam de talea. Unde color et talea in musica secundum istam opinionem sic simul in una diffinitione diffiniri possunt.
Color sive talea in musica est unus processus similium figurarum repetitus, pluries in aliquo cantu secundum eumdem ordinem. Habes igitur secundum istam opinionem quomodo duo requiruntur ad hoc quod aliquis processus figurarum dicatur color vel talea... (CS III, 226 a f.).

Unter Bezugnahme auf Johannes de Muris nennt Fr. Reckow im Art. *Taille* (MGG XIII, 1966) talea einen „Hilfsterminus", der von den Theoretikern nur dann herangezogen werde, wenn eine Unterscheidung zwischen der Wiederholung gleicher melodischer Abschnitte und derjenigen gleicher rhythmischer Abschnitte getroffen werden müsse. Ansonsten sei im „allgemeinen Color-Begriff" talea bereits enthalten (59).

(4) Ebenfalls seit etwa Mitte des 14. Jh. differenzieren einige Theoretiker zwischen color und talea, um in der Wiederholung ÄHNLICHE ODER GLEICHE

MELODISCHE UND RHYTHMISCHE PASSAGEN gegenüberzustellen. Dabei variiert die Meinung über das, was color darstellt, während die Bedeutung von talea einheitlich bleibt.
Johannes de Muris gehört zu den wenigen Theoretikern, die nicht von Identität, sondern von Ähnlichkeit der zu wiederholenden Abschnitte sprechen. Im *Libellus cantus mensurabilis* (erste Hälfte d. 14. Jh.) erwähnt er, daß manche Musiker einen Unterschied in der Bedeutung zwischen color und talea sähen; sie würden von color sprechen, wenn gleiche melodische Abschnitte wiederholt würden, und von talea bei der Wiederholung ähnlicher rhythmischer Abschnitte, jedoch mit unterschiedlichen Tonfolgen. Dieser Unterscheidung bediene man sich in vielen Tenores von Motetten, jedoch nicht in den mit motetus bezeichneten Stimmen:

Cap. X: nam vocant colorem, quando repetuntur eedem voces; tallam vero, quando repetuntur similes figure et sic fiunt diversarum vocum. Que differentia, licet servetur in quampluribus tenoribus motetorum, non tamen servatur in ipsis motetis. Exempla patent in motetis (ed. Berktold, München 1999, 78); fast wörtlich übernommen von Antonius de Luca, *Ars cantus figurati* (15. Jh.) Kap. XIV, *De colore* (CSM 38, 59).

J. Pipudi bietet eine allgemeine und eine spezielle Erklärung für color. Allgemein bedeute color alternativ „die mehrfache Wiederholung gleicher melodischer Abschnitte oder gleicher rhythmischer Figuren in ein und demselben Cantus", speziell aber benenne color die Wiederholung gleicher melodischer Tonfolgen mit unterschiedlichem Rhythmus. Der umgekehrte Fall, die Wiederholung gleicher rhythmischer Figuren mit unterschiedlicher Melodik, heiße talea. Diese kompositorische Vorgehensweise hat für ihn wie für Johannes de Muris ihren Platz in den Tenores von Motetten:

De arte cantus (14. Jh.): Item nota quod color in musica largo modo dicitur quando eaedem voces vel eaedem significatae figurae in eodem cantu plures repetuntur sed corto modo color quando repetuntur eaedem voces etsi sint diversarum figurarum.
Et tunc quando repetuntur eaedem figurae etiam si sint diversarum notarum hoc vocatur taylla, et ista drina servatur in pluribus tenoribus motetorum etiam (ed. del Carmen Gómez, De arte cantus *de Johannes Pipudi, sus* Regule contrapunctus *y los Apuntes de teoría de un estudiante catalán del siglo XIV*, AM XXXI/XXXII, 1976/1977, 45).

Eine einzige Bedeutung von color sieht demgegenüber ein Anon., der ansonsten aber ganz ähnlich wie J. Pipudi talea als Wiederholung gleicher rhythmischer Abschnitte mit unterschiedlicher Melodik und color als Wiederholung gleicher melodischer Abschnitte mit unterschiedlicher Rhythmik definiert:

Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris (ausgehendes 14. Jh.): SEQUITUR DE TALLA ET COLORE.
Prima conclusio. Quod talla dicitur quando repetuntur eedem note sub eisdem figuris, sub diversis tamen vocibus... Secunda conclusio. Quod color est quando repetuntur eedem voces sub diversis tamen figuris... (ed. Balensuela, Lincoln u. London 1994, 254, 7–10 u. 256, 1–2).

Im Kommentar zum *Libellus* von Johannes de Muris leitet Prosdocimus de Beldemandis color in der Musik von der Prägung „color rethoricus" ab, das in der rhetorischen Terminologie u. a. zur Bezeichnung der Wiederholung von einzelnen Wörtern oder Satzteilen verwendet wird (vgl. Marchettus von Padua, zitiert oben, II. (2)). Davon ausgehend erläutert er drei Ansichten, die über color und talea bestünden. Die erste Ansicht, die Johannes de Muris selbst vertritt, nämlich daß color und talea identisch seien, wurde bereits oben, III. (2), genannt. Darüber hinaus bestehe, so Prosdocimus de Beldemandis, bei manchen Zeitgenossen von Johannes de Muris die Vorstellung eines Unterschieds zwischen color und talea fast identisch mit den im vorliegenden Abschnitt bereits genannten Belegen. Die dritte Ansicht, die „einige Moderne" verträten, „stimmt mit der zweiten Meinung [Unterschied zwischen color und talea] überein und differiert von der ersten [kein Unterschied]", stelle alsó „gleichsam ein Mittelding" dar. Diese Ansicht gehe davon aus, daß der Begriff color „die Wiederholung ähnlicher Tonfolgen und ähnlicher rhythmischer Figuren zugleich" umfasse und der Begriff talea lediglich der Wiederholung ähnlicher rhythmischer Figuren vorbehalten sei:

Tract. pract. de musica mensurabili (1408): Sequitur capitulum de colore et talea. Unde est sciendum, quod de colore et talea tres reperiuntur varie opiniones, quarum una fuit Johannis de Muris; secunda vero quorumdam aliorum musicorum qui tempore Johannis de Muris fuerunt, quam opinionem etiam recitat Johannes de Muris in suo tractatu cantus mensurabilis in capitulo de colore et talea; tertia vero est quorumdam modernorum aliter quam priores de colore et talea sentientium, partim tamen concordantium cum quolibet priorum, quam opinionem quia satis rationabilis est, inter alias recitabo ordinate.
Unde primitus est sciendum quod omnes iste tres opiniones in hoc concordate sunt, quo color in musica sit sumptus sub quadam similitudine ad quemdam colorem rethoricum qui repetitio nominatur, quoniam sicut in tali colore rethorico fit pluries repetitio ejusdem dicti, ita in colore musico fit pluries repetitio similium figurarum, sive similum vocum, sive similum figurarum et vocum simul, secundum quod varie sunt iste opiniones. ... (CS III, 225 b f.);
Prima ergo opinio, que fuit Johannis de Muris... [zit. oben, II. (2)]...
Secunda vero opinio quam etiam, ut dixi, recitat Johannes de Muris in suo Libello de cantu mensurato, in capitulo de colore et talea, vult quod differentia sit inter colorem et taleam; que differentia manifeste apparet in eorum descriptionibus que tales sunt: Color in musica est unus processus solum similium vocum repetitus pluries in cantu aliquo secundum eumdem ordinem. Talea vero in musica est unus processus solum similium figurarum repetitus pluries in aliquo cantu secundum eumdem ordinem. Habes ergo ex his descriptionibus differentiam talem inter colorem et taleam..., quia in colore repetuntur solum similes voces,

in talea vero repetuntur solum similes figure... (226 a f.). Tertia vero opinio quorumdam modernorum, ut dixi, nulli predictarum opinionum contradicere volens eo quod fuerant magistrorum in hac arte multum expertorum conata est quodammodo quasi medium inter ipsas insequi velle, vult namque ista opinio quod differentia sit inter colorem et taleam, et per hoc convenit cum opinione secunda et disconvenit cum prima; vult etiam ista opinio talem differentiam assignando, quod in colore fiat repetitio similium vocum et similium figurarum simul, et per hoc disconventi cum utraque preteritarum opinionum; et quod in talea fiat repetitio solum similium figurarum, et per hoc convenit cum utraque ipsarum... Color ergo secundum istam opinionem sic diffinitur: color est unus processus similium figurarum atque similium vocum repetitus pluries in medio alicujus cantus secundum eumdem ordinem. Talea vero sic diffinitur secundum ipsam: talea est unus processus solum similium figurarum repetitus pluries in aliquo cantu secundum eumdem ordinem et absque medio. Dublicem ergo habes differentiam inter colorem et taleam secundum opinionem hanc, prima est quod in colore fit repetitio similium vocum et similium figurarum simul, in talea vero solum similium figurarum (226 b f.).

Ugolino Urb. bezieht sich in seinem eigenen Kommentar zum *Libellus* von Johannes de Muris auf dessen Aussage, daß zu seiner Zeit eine Unterscheidung zwischen color und talea nur in Tenores von Motetten gemacht worden sei, nicht jedoch in den Motetten selbst. Die „verständigen modernen (Musiker)" dagegen wendeten diese Unterschiede von color und talea „mit mehr Scharfblick" in Tenores, Oberstimmen und Contratenores an:

Declaratio musicae disciplinae (um 1430) III: In hac ultima et finali huius operis parte auctor docet ubi haec differentia coloris et taleae habeat reperiri, et dicit quod tempore suo ipsa differentia solum reperiebatur in quam pluribus tenoribus motetorum, sed non reperiebatur in ipsis motetis, ut coloris et taleae exempla patent in ipsis motetis... Sed quamvis ii cantores antiqui solum in motetorum tenoribus colore et talea uterentur, moderni tamen perspicacius intelligentes his coloris et taleae differentiis in tenoribus, superioribus atque contratenoribus mensurarum ordine servato utuntur... (CSM 7, II, 266: XI-3,2–6).

Der Anon. Salisburgensis meint mit color möglicherweise die Wiederholung rhythmisch und melodisch identischer Tonfolgen zugleich und entspricht damit der von Prosdocimus de Beldemandis genannten dritten Ansicht über color (siehe oben im selben Abschnitt). Zwar erwähnt er „Verzierung oder Farbe" in der Mensuralmusik, was auf den oben, II. (1), behandelten Wortgebrauch hinweist; da er im sich anschließenden Notenbeispiel jedoch eine Folge von drei absteigenden Tönen im Rhythmus Minima–Semibrevis–Minima anführt, die nach einer Unterbrechung von einem Ton identisch wiederholt wird, gilt diese Wiederholung, dem Text nach zu urteilen, vermutlich als Schmuck:

[*Anon. tract. de musica compendium cantus figurati*] (1490): Et haec passio sequitur proprietas musicae ponitur pro ornatura vel colore in musica figurativa, ut hic: [Notenbeispiel] (ed. Palmer, MD XXXIX, 1985, 102).

IV. J. Tinctoris erläutert die Termini color und talea nicht unter dem Gesichtspunkt der Wiederholung, sondern der GLEICHARTIGKEIT, denn er versteht color als „Identität kleiner Teile in ein und derselben Stimme eines Cantus bezüglich Form und Wert der Noten und ihrer Pausen". Talea wird in ganz ähnlicher Weise erklärt, dieses Mal aber hinsichtlich einer Identität bezüglich des „Namens, Ortes und Wertes der Noten und ihrer Pausen". Das läßt vermuten, daß die Prägungen color und talea gegen Ende des 15. Jh. in ihrer Bedeutung nicht mehr verständlich sind:

Terminorum musicae diffinitorium (um 1472/73, gedruckt Treviso 1495): Color est identitas particularum in una et eadem parte cantus existentium quoad formam et valorem notarum et pausarum suarum (f. a iiii);
Talea est idemtitas particularum in una et eadem parte cantus existentium quoad nomen locum et valorem notarum et pausarum suarum (f. b v).

Musiklexika seit dem beginnenden 19. Jh. übernehmen einzig und fast wörtlich Tinctoris' Definitionen (die Bedeutung von color innerhalb der Mensuralmusik wird – abgesehen vom WaltherL [Lpz. 1732] – erst in der zweiten Hälfte des 19. Jh. angesprochen):

KochL (Ffm. 1802): *Talea*, bezeichnete in der alten Musik die Identität der kleinern in einem und dem nemlichen Theile eines Gesanges enthaltenen Theile in Betreff des Namens, des Ortes und der Geltung der Noten und der Pausen (1492);
Color, bedeutete vor Zeiten die Identität der kleinern Theile in einem und dem nemlichen Theile eines Gesanges in Ansehung des Werthes der Noten und Pausen (Erster Anhang, 1779 f.);
LichtenthalD I (Mailand 1826), Art. *Colore*: Significò anticamente l'identità delle parti minori di una e stessa parte d'un Canto riguardo alla forma e al valore delle Note e pause [folgt Zitat von Tinctoris] (174);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Color. a)* in der Mensuralmusik die Färbung oder Schwärzung der Noten, wodurch ihr Werth, wenn die Messung perfect war, um den dritten Theil, und wenn imperfect, um den vierten Theil vermindert wurde... – Tinctoris erklärt das Wort Color *b)* für die Bewegung einer Stimme in Noten und Pausen von gleichem Werthe und gleicher Gestalt (175);
Talea erklärt Tinctoris... für die Identität der kleineren in einem und demselben Theile eines Gesanges enthaltenen Glieder in Betreff des Namens, der Stelle und der Geltung ihrer Noten und Pausen (822).

Wie fremd diese Begriffswörter dem 19. Jh. zunächst waren, erhellt auch die gelegentliche irrtümlich Etymologie des Wortes talea:

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838): *Talea*, von talis = so beschaffen, schrieben die Alten in ihre Compositionen, um die Identität der kleineren in ein und demselben Theile eines Gesanges enthaltenen Theile betreff des Namens, Orts und der Geltung der Noten oder sonstigen Tonzeichen und Pausen anzudeuten (577);

MendeI/ReißmannL X (Bln 1879): Talea (vom latein. talis) bezeichnete bei den alten Theoretikern die vollständige Einheit der kleinern Glieder eines bestimmten Theils eines Tonstücks in Bezug auf Namen, Stellung und Geltung der Noten und Pausen [folgt Zitat von Tinctoris] (84).

G. Adler bezeichnet „imitatio" als eine von mehreren Bedeutungen von color und erwähnt wenig später (im zweiten Zitat) in bezug auf Johannes de Garlandia das Moment der Wiederholung, das den Ausdruck kennzeichne:

Die Wiederholung u. Nachahmung in d. Mehrstimmigkeit (VfMw II, 1886): In der vorliegenden Studie soll der Nachahmung in der Mehrstimmigkeit das Hauptaugenmerk zugewandt werden. Diese „imitatio" hatte bei ihrem ersten historischen Auftreten keinen besonderen Namen, sondern fiel mit anderen Begriffen unter den Kollektivbegriff „color" (273);
Dieser Color, wir könnten „Färbung" sagen, ist ein umfassender Begriff; er enthält die Ansätze aller jener unschätzbaren ästhetischen Konstruktionsprincipien, deren Ausgangspunkt die Wiederholung einzelner Töne oder einer Tonphrase ist (276).

Die für einen längeren Zeitabschnitt andauernde Unkenntnis der Begriffswörter color und talea erklärt H. Besseler damit, daß man sie als „allgemeinmelodische Ausdrücke faßte und ihre Zugehörigkeit zur isorhythmischen Motette nicht erkannte" (*Studien zur Musik d. Mittelalters*, AfMw VIII, 1925, 210). Unter Berufung auf den Aufsatz Besselers werden im RiemannL (Bln [11]1929) color und talea als „termini technici" bezeichnet, nachdem auf die noch zu leistende Untersuchung hingewiesen worden ist, „was die ältere Theorie... unter Color versteht", und eine Nähe zur Kompositionsweise des Perotinus gesehen wird:

Art. *Color*: 1) Ausschmückung der einfachen Melodie durch Verzierungen..., wie schon Johannes de Garlandia um 1220 definiert... Immerhin ist noch genauer zu untersuchen, was die ältere Theorie... unter Color versteht; es liegt jedenfalls nicht weit ab von den Künsten, mit denen ein Perotinus das Stimmengeflecht in seinen Kompositionen verschönerte und die mit dem modernen Ausdruck „thematische Arbeit" bis zu einem gewissen Grade umschrieben werden können (variierende Wiederholung, Stimmentausch usw.). Nach dem Aufkommen der isorhythmischen Motette im 14. Jahrhundert tritt *Color* zusammen mit *Talea* als terminus technicus dieser Art Motettkomposition auf... (I, 335 a).

Lit.: G. ADLER, Die Wiederholung u. Nachahmung in d. Mehrstimmigkeit, VfMw II, 1886; H. BESSELER, Studien zur Musik d. Mittelalters, II. Die Motette von Franko von Köln bis Philippe von Vitry, AfMw VIII, 1926; DERS., Art. Ars nova, MGG I, 1949–51; G. REANEY, Art. Color, MGG II, Kassel u. Basel 1952, besonders 1566 ff.; W. APEL, Remarks about the isorhythmic motet, in: Les colloques de Wégimont II, 1955: L'ars nova, Paris 1959; FR. RECKOW, Art. Taille, MGG XIII, Kassel 1966; Art. Color, RiemannL, Sachteil d. 12. Auflage, Mainz 1967; Art. Talea, ibid.; W. APEL, Die Notation d. polyphonen Musik 900–1600, [dtsch. Lpz. 1962] Wiesbaden 1981; D. LEECH-WILKINSON, Compos. Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and his Contemporaries, New York u. London 1989.

Frauke Schmitz-Gropengießer,
Freiburg i. Br. 2003

Compositio / Komposition

lat. compositio, Zusammensetzung, -stellung, -fügung (wie compositor um die Mitte des 1. Jh. vor Chr. in den Schriften Ciceros nachweisbar), Verbalsubstantiv zu dem seit dem 2. Jh. vor Chr. belegbaren Verb componere, Kompositum aus der altlat. Vorsilbe com-, zusammen, und dem Verb ponere, setzen, stellen;
dtsch. Composition, franz. composition, engl. composition, ital. componimento und composizione sowie die dazugehörigen Verben und Personalsubstantiva werden im frühen 16. Jh. in den mus. Sprachgebrauch übernommen; die dtsch. Schreibweisen Komposition, komponieren und Komponist kommen zu Anfang der 1770er Jahre auf.

Die lat. Ausdrücke componere, compositio und compositor sowie ihre nationalsprachlichen Äquivalente können mit Ausnahme der dtsch. Lehnwörter komponieren, Komposition und Komponist im vokabularen oder übertragenen Sinn einer Zusammensetzung oder -stellung auf jeden möglichen Gegenstandsbereich bezogen werden. Insbesondere in Architektur, Malerei, Literatur und Poetik ist es seit dem 18. Jh. üblich, den Begriff für die strukturelle Eigenart der stofflichen oder inhaltlichen Disposition heranzuziehen. Dieses kunsttheoretische Begriffsverständnis ist aus der Rhetorik abgeleitet und wirft somit die Frage auf, ob auch der weitaus früher einsetzende mus. Wortgebrauch seine Wurzeln in der Fachsprache dieser Disziplin hat. Denn compositio begegnet als möglicherweise von Cicero stammende Übertragung des griech. σύνθεσις in der lat. Rhetorik von Anfang an als Terminus – im Unterschied zu anderen Disziplinen wie Grammatik, Mathematik, Logik, Medizin, Physik etc., die σύνθεσις und compositio als technische Ausdrücke überwiegend im vokabularen Sinn kennen. Neben der unspezifischen Verwendung im Sinne von dispositio auf der Ebene der Gliederung und der Syntax, die vor allem im Engl. und Franz. den literarischen Sprachgebrauch von composition als Bezeichnung für eine Übung in der Verfertigung eines Aufsatzes motiviert, umfaßt das rhetorische Begriffswort compositio wie auch sein Synonym structura die Lehre vom Satzbau und der Wortfolge vor dem Hintergrund der formalen Wirkungs- oder Überzeugungskraft der gesprochenen Rede. Innerhalb des fünfgliedrigen Aufbaus der antiken Schulrhetorik mit inventio, dispositio, elocutio, memoria und pronuntiatio oder actio gehört compositio folglich zu dem Bereich der Ausdrucksweise oder des Stils (elocutio) und ist dort – wie die Elemente tropus und figura – der Lehre der Ausschmückung, des Redeschmuckes (ornatus) subsumiert. Doch gerade das Fehlen vergleichbarer stilistischer Bedeutungsnuancen und die dominanten vokabularen Schattierungen der mus. Begriffsgesch. im Lat. generell sowie im Franz., Engl. und Ital. noch bis in die Gegenwart deuten darauf hin, daß der rhetorische Terminus wohl ohne Einfluß auf die Herausbildung der mus. zentralen Kategorie der Komposition geblieben ist.

Lit.: Thesaurus Linguae Lat. III, Lpz. 1907, Art. compono, compos., compositor; H. Lausberg, Hdb. d. lit. Rhetorik, München 1960, I, 455 ff.; J. Martin, Antike Rhetorik, Hdb. d. Altertumswiss. II, 3, München 1974, 315 ff.; A. Scaglione, Art. Compos., Dictionnaire International des Termes Littéraires, hg. von R. Escarpit, Faszikel 3/4, Bern 1984, 357–362; ders., Art. Compos., Historisches Wörterbuch d. Rhetorik II, hg. von G. Ueding, Tübingen 1994.

I. In der unspezifischen vokabularen Bedeutung bezeichnen componere und compositio in der Elementarlehre der lat. Musiktheorie durchgängig den Vorgang des Zusammensetzens von Grundelementen des musikalischen Ton- und Aufzeichnungssystems zu übergeordneten Bestandteilen.

(1) Dem vielfältigen Bezug der Begriffswörter zu musikalischen, metrischen und rhythmischen Sachverhalten in Schriften der lat. Antike liegt weniger eine rhetorische, als vielmehr eine zahlhaft-grundsätzliche Auffassung von Zusammenfügung zugrunde.

(2) Davon ausgehend dienen die Ausdrücke seit dem 9. Jh. in der lat. Musiktheorie – häufig in der typischen Gegenüberstellung von simplex und compositus als einfach und zusammengesetzt – in Fortsetzung der antiken Musiklehre insbesondere zur Klassifikation der Intervalle; sie werden aber auch in so unterschiedlichen Kontexten wie der Bildung mehrtöniger Klänge aus Intervallen, der Verbindung von Noten zu einer Ligatur und der Addition von Zeiteinheiten zu einem größeren Zeitwert herangezogen.

II. Seit dem 11. Jh. umschließt der vokabulare Gebrauch von compositio und componere im lat. Musikschrifttum Tätigkeit und Prinzip des rationalen schriftlichen oder spontanen Zusammenfügens eines neuen melodischen Verlaufs.

(1) Während das Adjektiv compositus unspezifisch im Hinblick auf die Bildung einer Gesangsweise (melos) aus schnell und langsam zu singenden

Phrasen („levibus gravibusve neumis composita") schon in den *Scolica enchiriadis* (spätes 9. Jh.) begegnet, bezieht erstmals Guido Aret. im *Micrologus* (1025/26) das Verb componere – in ausdrücklicher Anlehnung an die Wort- und Satzbildung – auf das HERSTELLEN EINES NEUEN EINSTIMMIGEN GESANGS ALS ZUSAMMENSETZEN VON MELODIEGLIEDERN ODER TONGRUPPEN (neumae).
(2) Die mit componere generell hervorgehobene Neubildung melodischer Verläufe führt konsequenterweise dazu, daß speziell in der Mehrstimmigkeitslehre seit um 1100 die ERFINDUNG ODER SCHAFFUNG DER ZU EINEM PRÄEXISTENTEN CANTUS HINZUTRETENDEN STIMMEN oder von diesem selbst ebenfalls mit Hilfe des Begriffswortes angesprochen wird.
(3) Begriffsgeschichtlich weitaus einflußreicher als die Vorstellung einer horizontalen Zusammenfügung ist jedoch die seit um 1300 vereinzelt erörterte Gegenüberstellung von cantus simplex und cantus compositus und die Verbindung der vokabularen Idee mit einem AUS MEHREREN STIMMEN BESTEHENDEN GESANG.

III. Ausgehend von ihrer vokabularen Geltung akzentuieren compositio und componere seit der zweiten Hälfte des 15. Jh. sowie ihre im 16. Jh. aufkommenden nationalsprachlichen Äquivalente bis in das 18. Jh. hinein das ERSTELLEN EINES POLYPHONEN GEFÜGES ALS SCHAFFUNG VON GEORDNETEN VERTIKALEN INTERVALLBEZIEHUNGEN ZWISCHEN ALLEN BETEILIGTEN STIMMEN.
(1) Vor dem Hintergrund eines aufkommenden Bewußtseins für die musiksprachliche Einbindung der qualitativen Differenz im Aufbau der Akkorde zielt die vokabulare Bedeutung auf das ZUSAMMENFASSEN DER SIMULTAN ERKLINGENDEN TÖNE MEHRERER STIMMEN ZU JEWEILS EINEM EINZIGEN MEHRKLANG. (a) Die offenkundig enge Verbindung zwischen compositio und dem HARMONIE-Begriff, bzw. ihre partielle Synonymie, wird bis in das ausgehende 18. Jh. tradiert und erschwert insbesondere (b) das Ansprechen der VERFERTIGUNG EINSTIMMIGER MUSIK.
(2) Seit den 1470er Jahren treten compositio und Wendungen wie modus componendi sowie nationalsprachliche Äquivalente als Bezeichnungen der Satzlehre neben den älteren Terminus contrapunctus. Trotz einer gerade anfänglich immer wieder betonten Übereinstimmung beider Kategorien „der Sache nach", bzw. wohl im Blick auf das Endergebnis als mehrstimmiges Gefüge, vermitteln die vielfältigen und uneinheitlichen Differenzierungsversuche den Eindruck, daß compositio im Kontrast zu contrapunctus – und speziell in Abgrenzung zur usuellen Stegreifpraxis der Sortisatio – die ÜBERWIEGEND DREI- UND MEHRSTIMMIGE, KLANGHARMONISCH KALKULIERTE UND LANGFRISTIG GEPLANTE BILDUNG EINES STIMMENVERBANDES DURCH EINE EINZIGE PERSON rubriziert.
(3) Die vokabulare Komponente bleibt in dieser Auffassung von Satzbildung insofern dominant, als compositio im musiktheor. Schrifttum bis ins frühe 18. Jh. ausschließlich den Vorgang selbst, respektive die strukturelle Eigenart des dergestalt verfertigten polyphonen Gebildes, erfaßt und generell keine inhaltlich-kreativen Aspekte oder Vorstellungen von Schriftlichkeit impliziert. So zielt auch die Prägung TABULA COMPOSITORIA lediglich auf das zur vorläufigen Ausarbeitung der zunehmend komplexeren satztechnischen Verhältnisse notwendige Aufzeichnungsmedium.
(4) Das in Rede stehende Begriffsverständnis schließt ganz im Gegenteil AUCH SPONTANE AUSFÜHRUNG nicht aus, wie die auf die improvisierte contrapunctus-Praxis bezogene Wendung „comporre alla mente", die aus der Generalbaßlehre stammenden Prägungen „comporre all'improviso" und „compositio extemporanea" oder die auf die improvisierte Kadenz gemünzte Formulierung „Composition aus dem Stegereif" veranschaulichen.

IV. Seit dem 16. Jh. wird der Begriff mit dem SCHÖPFERISCH-MUSIKALISCHEN HERVORBRINGEN in Beziehung gesetzt.
(1) Denn reflektiert das musiktheor. Begriffsverständnis im engeren Sinne noch weithin ausschließlich den abstrakten satztechnischen Vorgang und die strukturelle Eigenart des daraus hervorgehenden Gefüges, so deutet der allgemeine Sprachgebrauch schon seit dem frühen 16. Jh. auf eine umgangssprachliche Identifizierung des vokabularen Zusammenfügens mit der NOTENSCHRIFTLICHEN HERSTELLUNG EINES NEUEN INDIVIDUIERTEN STÜCKES hin.
(2) Um die Mitte des 16. Jh. vollzieht sich dann auch im musiktheor. Schrifttum durch die VERBINDUNG VON COMPOSITIO MIT DER KATEGORIE DER MUSICA POETICA die begriffsgeschichtlich entscheidende Zuordnung eines bestimmten Satzbildungsprinzips zu einer auf die Verfertigung von mus. Opera generell gerichteten Lehre.

V. In Nachfolge der Kategorie der musica poetica etabliert sich der Begriff der mus. Composition schließlich zu Anfang des 18. Jh. als Terminus für die im abendländischen Musikdenken zentrale WISSENSCHAFTLICHE UND KÜNSTLERISCHE DISZIPLIN DER HERSTELLUNG NEUER ARTIFIZIELLER MUSIK sowie für das daraus resultierende abstrakte Gebilde.
(1) Das Merkmal von SCHRIFTLICHKEIT bereitet sich in der Definition des Komponisten, des musicus poeticus, seit Mitte des 17. Jh. vor, wird aber erst im frühen 18. Jh. – und im Zusammenhang

mit einer expliziten Differenzierung zwischen compositio und executio – definitiv mit jenem Begriff verknüpft.

(2) Und auch hinsichtlich der für die spätere Bedeutung so entscheidenden SCHÖPFERISCHEN UND INNOVATIVEN QUALITÄT DES MUSIKALISCHEN ENDERGEBNISSES gehen im 17. Jh. wesentliche Impulse von der Festigung der Personenbezeichnung aus und führen um 1700 zu einer Integration der Tätigkeit des Erfindens in die Definition von compositio.

(3) Mit der um 1700 beobachtbaren EINBEZIEHUNG DER MELODIE in das bislang primär auf die vertikalen Tonbeziehungen gerichtete ‚Zusammensetzen' wird der Begriff auf die Idee einer (Ton-) Setzkunst allgemein erweitert.

(4) Die um 1750 aufkommenden ausdrucks- und wirkungsästhetischen Bewertungen von Musik lösen zu Beginn des 19. Jh. eine SPALTUNG DER SCHÖPFERISCHEN DISZIPLIN aus. Während Komposition (a) einerseits auf ein MECHANISCH-KONSTRUIERENDES, RATIONAL VERMITTELBARES VERFAHREN im Hinblick auf die stofflich-materiale Seite reduziert wird, (b) bildet sich andererseits ein Wortverständnis im Sinne einer IM KÜNSTLERISCHEN SUBJEKT VERANKERTEN, SYSTEMATISCH NICHT ERFASSBAREN, EMPHATISCHEN UND INTEGRALEN KONZEPTION VON INHALTLICHER KREATIVITÄT heraus.

VI. Die explizite Übertragung des Substantivs Composition auf ein INDIVIDUELLES MUSIKALISCHES GEFÜGE ALS SCHRIFTLICH VORLIEGENDES WERK belegt erstmals 1732 J. G. Walthers *Mus. Lexicon*. Daß dieses Verständnis noch für das frühe 19. Jh. keineswegs als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, machen die nachdrücklichen Betonungen dieser Bedeutung im einschlägigen lexikalischen Schrifttum deutlich.

I. In der unspezifischen vokabularen Bedeutung bezeichnen componere und compositio in der Elementarlehre der lat. Musiktheorie durchgängig den VORGANG DES ZUSAMMENSETZENS VON GRUNDELEMENTEN DES MUSIKALISCHEN TON- UND AUFZEICHNUNGSSYSTEMS ZU ÜBERGEORDNETEN BESTANDTEILEN.

(1) Dem vielfältigen Bezug der Begriffswörter zu musikalischen, metrischen und rhythmischen Sachverhalten in Schriften der lat. Antike liegt weniger eine rhetorische, als vielmehr eine ZAHLHAFT-GRUNDSÄTZLICHE AUFFASSUNG VON ZUSAMMENFÜGUNG zugrunde, die in ihrem Kern auf die griech. Vorstellung von einer aus Grundbestandteilen oder Elementen zu einem Ganzen harmonisch zusammengefügten Welt verweist.

In dieser Hinsicht reflektieren componere und compositio eine fundamentale Auffassung der strukturellen Eigenart nicht nur der objektiven Welt, sondern auch im weitesten Sinne – wie ein Passus von A. M. T. S. Boethius zu Beginn des zweiten Buches der *Inst. arithmetica* (um 500) veranschaulicht – aller von Menschen hervorgebrachten Phänomene, seien sie zahlhafter, logischer, sprachlicher oder mus. Natur:

Superioris libri disputatione digestum est, quemadmodum tota inaequalitatis substantia a principe sui generis aequalitate processerit. Sed quae rerum elementa sunt, ex hisdem principaliter omnia componuntur, et in eadem rursus resolutione facta solvuntur; ut, quoniam articularis vocis elementa sunt litterae, ab eis est syllabarum progressa coniunctio et in easdem rursus terminatur extremas; eandemque vim obtinet sonus in musicis. Iam vero mundum corpora quattuor non ignoramus efficere... (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 77, 4–12).

In den Schriften der lat. Antike liegt diese Vorstellung vom Zusammenfügen des Komplexen aus dem Einfachen, des Teilbaren aus dem Unteilbaren auch dem Ansprechen von mus., rhythmischen oder metrischen Sachverhalten zugrunde und betrifft die Anschauung sowohl des Tonraums als auch der Zeit. So beispielsweise werden aus Tönen modulatio und harmonia, Systeme (beispielsweise Tetrachorde) und Intervalle, sowie qualitativ gewichtete Zweiklänge gebildet:

M. T. Cicero, *Tusculanarum disputationum* (45/44 vor Chr.) I, 18, 41: ἁρμονίαν autem ex intervallis sonorum nosse possumus, quorum varia conpositio etiam harmonias efficit pluris... (ed. Pohlenz, Amsterdam 1965, 70);
Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (vor 439) IX, 932: hi sunt igitur soni, qui modulationem apte et cum ratione componunt (ed. Dick, Lpz. 1978, 496, 12–13);
ibid. IX, 935: tetrachordum autem est affectio quaedam sonorum quattuor per ordinem compositorum... (499, 1–3);
Boethius, *De inst. mus.* (um 500) IV, 1: Praeterea quae gravis est intentione, crescit ad medium, quae vero acuta, remissione decrescit ad medium. Unde fit, ut omnis sonus quasi ex quibusdam partibus compositus esse videatur (ed. Friedlein, 301, 21–24);
ibid. V, 11: Consonae [voces] autem sunt, quae compositum permixtumque, suavem tamen, efficiunt sonum, ut diapente ac diatessaron (361, 10–12);
Aurelianus Reom., *Musica disciplina* (um 850): In eadem quoque medieate et diapente simphonia componitur... (CSM 21, 72: VI,6).

Und so fügen sich ebenfalls kurze und lange Zeiteinheiten, sowie die daraus gebildeten Versfüße zu Rhythmus, Metrum und Versmaßen zusammen:

Augustinus, *De musica* (387–389) II, 11, 21: *M[agister]*. Atqui scias veteres miscendos judicasse istos pedes, et horum mixtione versus compositos condidisse (ed. Finaert/Thonnard, Paris 1947, 138);

ibid. IV, 16, 30: Neque enim si Faliscus nescio qui, metra ita composuit, ut haec sonant... (276);
Martianus Capella, *op. cit.* IX, 967: rhythmus igitur est compositio quaedam ex sensibilius collata temporibus ad aliquem habitum ordinemque conexa (516, 8–10);
ibid. IX, 971: compositum [tempus] uero, quod potest diuidi et quod a primo aut duplum est aut triplum aut quadruplum... (518, 16–18);
Boethius, *op. cit.* IV, 3: ...quando melos aliquod musicus voluisset adscribere super versum rythmica metri compositione distentum... (309, 5–7);
Aurelianus Reom., *op. cit.*: Rithmus namque metris videtur esse consimilis quae est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero sillabarum atque a censura diiudicatur aurium... (CSM 21, 67: IV,4).

In diesem Sinne meint auch Cassiodors „melodiæ compositor" denjenigen, der „propter utilitatem peregrini soni alias chordas plectro discurrat, aut super eas quæ sunt alias adjiciat" (*Historia tripartita*, nach 540, I, 2, MignePL 69, 885) und dadurch im Spielen eine Melodie aus den Tönen der Saiten seines Instruments zusammensetzt.

Lit.: KL.-J. SACHS, Mus. Elementarlehre im Mittelalter, in: Rezeption d. antiken Fachs im Mittelalter, Gesch. d. Musiktheorie III, Darmstadt 1990, 109–116.

(2) Seit dem 9. Jh. klassifizieren componere und compositio – häufig in der unspezifischen, TYPISCHEN GEGENÜBERSTELLUNG VON SIMPLEX UND COMPOSITUS als einfach und zusammengesetzt – im lat. Musikschrifttum und im Anschluß daran besonders im Franz. und Ital. bis ins 19. Jh. unterschiedliche Sachverhalte der elementaren Musiklehre. Wie in der lat. Antike ist in der Musiktheorie die Vorstellung von einfachen und komplexen Bestandteilen grundlegend, die hauptsächlich im Bereich der Intervalle und Zweiklänge, aber auch im Hinblick auf die Verbindung von Noten zu einer Ligatur und die Addition von kleineren Zeitwerten zu einem größeren begegnet.
Exemplarisch für die schon in der lat. Antike angelegte und für die mittelalterliche Musiktheorie konstitutive Differenzierung zwischen einfachen und zusammengesetzten Intervallen sowie der durch sie gebildeten Zweiklänge (symphoniae) seien die entsprechenden Formulierungen der anon. *Musica enchiriadis* und der *Scolica enchiriadis* aus der zweiten Hälfte des 9. Jh. angeführt:

Musica enchiriadis, Cap. 10 *De symphoniis*: Est autem symphonia vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus. Simphoniae simplices ac primae sunt tres, quibus reliquae componuntur. Ex quibus una est, quam diatessaron vocant, altera diapente, tertia diapason.
Diatessaron interpretatur ex quattuor, quod vel quartanas ad invicem resonat voces vel in ordine quattuor sit sonorum compositio, utputa si ad subiectam descriptionem aut remittas usque in quartum quemlibet sonum aut quattuor in ordine recenseas ita... (ed. Schmid, Veröff. d. Musikhistorischen Kommission d. Bayerischen Akad. d. Wiss. III, München 1981, 23 f., 5–12);
ibid., Cap. 11 *Quomodo ex simplicibus symphoniis aliae componantur*: Ex his quidem simplicibus aliae symphoniae componuntur, ut diapason et diatessaron, diapason et diapente, disdiapason, quae et disdiplasion (28, 1–2);
Scolica enchiriadis II: Hoc ergo modo est simpliciter diapente pangere. Prima vero compositio fit diapente, si vox organalis ita per diapason geminetur, ut sit media principalis, veluti quinta inter primam et octavam (92, 29–31).

Die Trennung in einfache und zur Ligatur zusammengefügte Zeichen der Notenschrift klingt schon in der Wendung „Notarum vel neumarum (videndum est) alia simplex, alia repercussa; alia composita, alia repetita, alia reciprocata" des anon. *De tract. tonorum* (2. Hälfte d. 12. Jh., ed. Schneider, *Gesch. d. Mehrstimmigkeit* II, Bln 1935, 116) an, begegnet verstärkt aber erst seit dem 13. Jh. –

Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica* (um 1250), Cap. 6: Sed sciendum, quod numquam debet poni aliqua figura sine proprietate, ubi potest poni cum proprietate. Alia regula, quod numquam ponatur simplex vel non ligata, ubi potest poni ligata vel composita. Omnis ordinatio ligatarum debet fieri per eundem ordinem compositarum, id est per eandem ligaturam. Omnis figura simplex sumitur secundum suum nomen, sive fuerit cum littera sive non. Item omnes voces, quae accipiuntur in eodem sono, non possunt ligari vel facere figuram compositam, quia omnis figura composita vel ligata dicitur ascendendo vel descendendo (ed. Reimer, BzAfMw X, 1, Wiesbaden 1972, 62 f.: VI,1–5);
Franco von Köln, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280): Figurarum aliae simplices, aliae compositae. Compositae sunt ligaturae (CSM 18, 29: IV,2–3) –

und läßt sich später, wenn auch seltener, auf der Ebene der Zeitwerteorganisation verfolgen:

Johannes Vetulus de Anagnia, *Liber de musica* (2. Hälfte d. 14. Jh.): Quia praedictum tempus semiimperfectum quattuor componitur et dividitur per duas minores semibreves... (CSM 27, 45: XXXVII,13);
Guilielmus monachus, *De preceptis artis musicae* (zw. 1480 u. 1490): Proportionis maioris inaequalitatis rationalis quinque sunt species, scilicet, tres simplices et duae compositae. Simplices sunt proportio multiplex, proportio superparticularis et proportio superpartiens. Compositae sunt proportio multiplex superparticularis et multiplex superpartiens (CSM 11, 19: III).

II. Seit dem 11. Jh. umschließt der vokabulare Gebrauch von compositio und componere im lat. Musikschrifttum TÄTIGKEIT UND PRINZIP DES RATIONALEN SCHRIFTLICHEN ODER SPONTANEN ZUSAMMENFÜGENS EINES NEUEN MELODISCHEN VERLAUFS.

(1) Die Einführung des vokabularen componere

in den Bereich der Verba activa, die wie facere im weitesten Sinne das vokale oder schriftliche ‚Machen' bzw. das HERSTELLEN EINES NEUEN EINSTIMMIGEN GESANGS ALS ZUSAMMENSETZUNG VON MELODIEGLIEDERN ODER TONGRUPPEN bezeichnen, geht von Guido Aret. aus. Seine Formulierung „De commoda vel componenda modulatione", mit der das Cap. 15 des *Micrologus* (1025/26) überschrieben ist, reagiert auf die Weiterentwicklung der aus der lat. Antike herrührenden Vorstellungen über die elementhafte Konstitution von Musik.

Wie schon der einleitende Passus der anon. *Musica enchiriadis* (2. Hälfte des 9. Jh.) verdeutlicht, wird seit dieser Zeit das antike Modell von der elementhaften Gliederung von Musik an der hierarchischen Struktur der Sprache, respektive der Schrift, ausgerichtet:

Sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt litterae, ex quibus compositae syllabae rursum componunt verba et nomina eaque perfectae orationis textum, sic canorae vocis ptongi, qui Latine dicuntur soni, origines sunt et totius musicae continentia in eorum ultimam resolutionem desinit. Ex sonorum copulatione diastemata, porro ex diastematibus concrescunt systemata; soni vero prima sunt fundamenta cantus (ed. Schmid, Veröff. d. Musikhistorischen Kommission d. Bayerischen Akad. d. Wiss. III, München 1981, 3, 1–7).

Und es ist nur folgerichtig, daß in diesem Zusammenhang die flexiblere melodische Gestaltung nicht primär auf einzelne Töne zurückgeführt wird, sondern vielmehr von den durch „copulatio" gebildeten höheren Einheiten wie Melodieformeln, Tonfolgen oder allgemein durch Diastematik, Verteilung von Längen und Kürzen charakterisierte Wendungen oder Teilen (neumae) abgeleitet wird:

Scolica enchiriadis (2. Hälfte d. 9. Jh.) I: Observandam quoque dico distinctionum rationem, id est ut scias, quid coherere conveniat, quid disiungi. Videndum etiam, quae mora illi aut illi melo conveniat. Namque hoc quidem melum celerius cantari convenit, illud vero morosius pronuntiatum fit suavius. Quod mox dinosci valet ex ipsa factura meli, utrum sit levibus gravibusve neumis composita. Ergo moram, quae cuique melo conveniat, aptam exhibebis dumtaxat secundum temporis ac loci et causae cuiuslibet extrinsecus occurrentis rationem, ipsam etiam altitudinem ad congruentiam morae cum apertis et suavibus neumis, atque huiusmodi observationibus honestam beneque moratam musicam moderabis (ed. Schmid, 89, 417–427);
Berno Aug., *Prologus in tonarium* (nach 1021): Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta & concordabili brevium longorum sonorum copulatione componitur cantus: & velut in hexametro versu si legitime currit, ipso sono animus delectatur (GS II, 77 b).

Auch für Guidos Wahl von componere ist wohl als Auslöser die Analogiebildung von Musik und Sprache in Anschlag zu bringen, wie der einleitende Abschn. des fraglichen Cap. 15 sowie der nachfolgende Vergleich zwischen Dichtern und denjenigen, die einen metrischen Gesang „machen", erhellen. Darüber hinaus beleuchtet die Entscheidung gerade für das Verb componere, das im Text des Kapitels nur einmal im Sinne einer Verdeutlichung des ‚cantum facere' Verwendung findet, den Sachverhalt der Melodiebildung in mehrfacher Weise. So präzisiert die aus den Wendungen ‚De commoda modulatione' und ‚De componenda modulatione' kunstvoll gebildete Überschrift den Terminus modulatio (→ *Modulatio* II.) hinsichtlich seines technischen Verfahrens und bestimmt zugleich ein derartiges Vorgehen im Blick auf die Qualität des Resultats. Des weiteren gibt jener erste Absatz zu verstehen, daß jeder Gesangsabschnitt, der aus diesem Prozeß des Zusammenfügens bzw. der Anpassung der Tonfolgen an den zugrundeliegenden Text hervorgeht, wie ein sprachlicher Bestandteil als distinktes und abgeschlossenes Element des mus. Verlaufs erkennbar bleiben soll, um schließlich in dieser Form auch aufgezeichnet oder vorgetragen zu werden:

Igitur quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus, ita in harmonia sunt phtongi, id est soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas; ipsaeque solae vel duplicatae neumam, id est partem constituunt cantilenae; et pars una vel plures distinctionem faciunt, id est congruum respirationis locum. De quibus illud est notandum quod tota pars compresse et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius (CSM 4, 162 f.: XV,2–6);
Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus in quibus cavendum est ne superfluae continuentur neumae dissyllabae sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum. Sicut enim lyrici poetae nunc hos nunc alios iunxere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas neumas componant. Rationabilis vero discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumae neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est sit similitudo dissimilis, more praedulcis Ambrosii (171 f.: XV,38–43).

Unabhängig davon, daß neben componere und facere auch noch andere Verben unspezifisch das Bilden eines neuen Gesangs oder Chorals bezeichnen können –

Commentarius anon. in Micrologum Guidonis Aret. (um 1070): ...quomodo ipsae [septem voces musicae] modulationem cantus conficiant per consonantias... (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aret.*, Amsterdam 1957, 99, 2) –,

und componere selbst durchgängig von seinem vokabularen Gelten her verstehbar bleibt – somit keinerlei Definition bedarf –, scheint doch gerade dieser Begriff im Verständnis der Theoretiker besonders geeignet, ein Verfahren zu erfassen, das

speziell auf die überwiegend improvisatorische Herstellung neuer Verläufe abzielte. Denn entgegen Guidos Hinweis auf das „notare“ und „exprimere“ der zusammengesetzten Melodieglieder impliziert der Gebrauch von componere keinerlei Schriftlichkeit. So differenziert der zuletzt zit. anon. Kommentar zu Guidos *Micrologus* nicht nur zwischen der Neubildung eines Gesangs im spontanen Vollzug und dem Erlernen von schon existenten Melodien, sondern unterscheidet die letzteren daraufhin, ob sie schon singend ‚zusammengesetzt‘ worden sind oder ob sie noch nicht gehört wurden und insofern nur notenschriftlich vorliegen. Die „ars de componendis cantibus“ schließt notenschriftliche Aufzeichnung nicht ein:

Utilitas huius artis est scire cantus novos componere, et compositos et inauditos facillime addiscere (99, 5);
...nunc vult dare de componendis cantibus facillimam artem, per quam quilibet cantare poterit quidquid voluerit (169, 57).

So erklärt sich wohl die Gleichsetzung von modulari und componere in Johannes Affl. Formulierung „cantus... modulatur id est componitur“ (*De musica*, zw. 1100 u. 1121, CSM 1, 77: X,7) weitgehend aus dem gemeinsamen Hintergrund der vokalen Praxis. Und auch die Fähigkeiten des ‚cantum probare, corrigere et componere‘ (50: I,9) oder des ‚cantus qualitate iudicare, falsum corrigere et novum componere‘ (52: II,6) – vgl. auch den vergleichbaren Passus „non vilipendendus labor musicae scientia, quae sui cognitorem compositi cantus efficit iudicem, falsi emendatorem et novi inventorem“ (ibid.) –, durch die sich der Musicus von dem Cantor unterscheidet, sind durchaus nicht notwendig auf Schriftlichkeit hin zu interpretieren, wie es auch der aus der entgegengesetzten Perspektive formulierte Passus „Si dulciter cantent vel dulcem cantum componant, non hoc facit ars, sed naturalis ad hoc dispositio“ aus dem *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25, CSM 3, VI, 216: LXXXIIII,13) von Jacobus Leod. veranschaulicht.

Einen expliziten Hinweis sogar auf die Trennung von componere und notare im mittelalterlichen Denken gibt der Anon. des Trakt. mit dem Incipit „Quoniam de canendi scientia“ aus der zweiten Hälfte des 12. Jh., der die Bildung eines in sich unstimmigen oder regelwidrigen Gesangs zwar immer noch mit dem Adjektiv compositus anspricht, aber darauf hinweist, daß dieser nicht mehr notierbar sei:

Falsus [cantus] autem ille est qui nullam regulam servans sed per regionem dissone compositionis progrediens et naturalem musicae ordinem non sequens, in musica notari non potest (ed. Seay, *An anon. treatise from St. Martial*, Ann. Mus. V, 1957, 25: VIII,10).

Es ist in diesem Zusammenhang nicht eindeutig zu klären, ob die um 1270 von Lambertus geäußerte Ansicht, ein mus. Gebilde entstehe durch eine „compositio longarum breviumque figurarum“ (*Tract. de musica*, CS I, 269 a), einer Übertragung der ursprünglichen Vorstellung auf die Aufzeichnungspraxis entspringt oder sich einem davon unabhängigen unspezifischen Verständnis verdankt.

Im Unterschied zur notenschriftlichen Umsetzung stellt die in der oben zit. Formulierung von Johannes Affl. anklingende Kategorie des Erfindens und die daraus resultierende enge Verbindung der Neubildung eines cantus zum Tätigkeitsfeld des Musicus ein essentielles Merkmal von componere dar.

Schon Mitte des 11. Jh. erklärt Hermannus Contractus das ‚cantilenam rationabiliter componere‘ zur zentralen Tätigkeit des Musicus, der – zumindest der erwähnten Reihenfolge nach – Urteilsvermögen und vokale Fertigkeit nachgeordnet sind –

Musica (zw. 1048 u. 1054): Oportet autem nos scire, quod omnis musicae rationis ad hoc spectat intentio, ut cantilenae rationabiliter componendae, regulariter iudicandae, decenter modulandae scientia comparetur. Quorum trium cui facultas affuerit; is demum musicus recte dicendus erit (ed. Ellinwood, Rochester 1936, 47 a) –,

so daß Johannes Legrenses (Gallicus) Frage aus der Mitte des 15. Jh., „warum nur wenige Cantores, wenn überhaupt einer, einen Choral zusammensetzen können“ („Cur pauci vel nulli cantorum sciunt componere planum cantum“, *Libellus mus. de ritu canendi vetustissimo et novo* II, zw. 1458 u. 1464, ed. Seay, Colorado Springs 1981, 63: IV,1) auf eine jahrhundertelange Arbeitsteilung anspielt (→ *Musicus* II. (1)).

Rückschlüsse über Art und Beschaffenheit der Elemente, die den Gebrauch des vokabularen componere motivieren können, erlauben auch Schriften aus dem Umfeld der Choralreform des Zisterzienserordens. Guy d'Eu (Guido von Longport) beispielsweise klassifiziert Mitte des 12. Jh. jeden cantus mit Hilfe der Kategorien natura, quantitas sowie qualitas, und ordnet diesen die technischen Merkmale der Anordnung (dispositio), der Fortschreitung oder Bewegungsrichtung (progressio) und der Zusammensetzung (compositio) zu. Ihm zufolge betrifft compositio die Gliederung durch Pausen, die Arten der Stimmbewegung und die Abwechslung der Periodenbildung; spätere Autoren wie Jacobus Leod. tendieren hingegen dazu, progressio und compositio zusammenzufassen und verwischen somit die von Guy betonte Differenz zwischen der Bewegungsrichtung der Melodieintervalle und ihrer diastematischen Besonderheit:

Guy d'Eu, *Regulæ de arte musica* (um 1140): Tria enim in cantu consideranda sunt: natura, quantitas, qualitas. Na-

tura in dispositione; quantitas in progressione; qualitas in compositione.
Dispositionem fecit simplicium convenientium ordinatio; progressionem elevatio et depositio; compositionem tarditas morarum, saltuum levitas, et circuituum variatio (CS II, 169 a);
Progressio consideratur secundum elevationem et depositionem. Compositio secundum levitates et gravitates descensuum et ascensuum et multiplices disjunctorum varietates (176 b);
vgl. auch Johannes Aegidius Zamor., *Ars musica* (zw. 1260 u. 1280): Natura uero cantus consistit in dispositione. Est autem dispositio tonorum et semitonorum directa ordinatio, secundum naturalem litterarum dispositionem. Forma uero cantus consistit in compositione et progressione. Et est compositio in leuitate et grauitate, intensione ac reflexione, in uariis anfractibus multisque diuerticulorum uarietatibus consistens compilatio. Progressio uero est eleuatio et depositio (CSM 20, 88 ff.: XII,2–6);
Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25): Forma vero consistit in compositione et progressione quae est elevatio et depositio (CSM 3, VI, 90: XXXVI,5).

Ungeachtet solcher Versuche einer inhaltlichen Präzisierung von compositio differiert das Begriffsverständnis von componere im Hinblick auf die Bildung, Einrichtung oder Hervorbringung eines Gesangs bis ins 15. Jh. nicht wesentlich von den geläufigen und unspezifischen Verben des Machens.
So gebrauchen beispielsweise manche Theoretiker wie schon Guido Aret. componere im Sinne von facere –

Anon., Trakt. mit dem Incipit „Quoniam de canendi scientia" (2. Hälfte d. 12. Jh.): Quomodo cantus debet componi. Quisque igitur cantum facturus es, proprietates tonorum et semitonorum attendas et ita cantum cures componere ut sui modi proprietatem valeat retinere...
Si secundi toni cantus vis facere...
Si tertii modi cantum componere cupis, hilariter facias eum ad sextam ascendere...
Si quinti toni cantum facere volueris...
Si sexti toni cantum faciendum aggrediaris...
Si septimi toni cantum componere disposuisti... (loc. cit. 28: X,4–14);
vgl. auch Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1271/74 u. 1289): ...de modo faciendi novos ecclesiasticos et omnes alios firmos sive planos cantus (ed. Cserba, Regensburg 1935, 7, 3–4) –,

parallel mit ordinare (wobei hier möglicherweise die im nächsten Abschn. angesprochene Differenzierung des Johannes de Grocheo hineinspielt, der componere ausdrücklich der Neubildung eines cantus vorbehält und mit ordinare auf die nachträgliche Bearbeitung eines Gesangs abhebt) –

Johannes de Garlandia, *De plana musica* (um 1250): Cantus est dulcis consonantia vocum que, per proportiones armonias, dulciter secundum rectum numerum mensuratum ad sonos relatum componitur et ordinatur (CS I, 157 b f.);
Johannes, *Summa musicae* (um 1300): Opportunum est etiam cantus compositori, si delectabiliter cantum componere & ordinare voluerit, ut pausas in cantu ordinet... (GS III, 236 b) –,

in Verbindung mit commiscere consonantiae –

Jacobus Leod., *Tract. de consonantiis mus.* (Anfang 14. Jh.): Has igitur consonantias dulciter musicus commisceat componensque suos cantus incipiat primum tonum curratque novissimum (ed. Smits van Waesberghe, Divitiae musicae artis A. IXa, 22) –,

sowie im Sinne von formare:

Bonaventura da Brescia, *Brevis collectio artis musicae* (1489): Sex sunt voces tantum quibus omnis cantus componitur et formatur... (ed. Seay, Colorado Springs 1980, 9: X,3).

Lit.: K. Schlager, Ars cantandi – Ars componendi, in: Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang, Gesch. d. Musiktheorie IV, Darmstadt 1997.

(2) Die Verwendung von componere seit um 1100 für die Erfindung oder Schaffung der zu einem präexistenten cantus hinzutretenden Stimmen oder auch von diesem selbst veranschaulicht einerseits, daß die Praxis der Mehrstimmigkeit im 12. Jh. und später von der Eigenständigkeit der – auch personal getrennten – horizontalen Melodieverläufe ausging und demgegenüber die resultierenden Zusammenklänge noch nicht im Sinne eines Zusammenfügens akzentuiert wurden; andererseits läßt dieser Wortgebrauch dergestalt Rückschlüsse auf die Bildung des einstimmigen cantus zu, als es sich beim ‚Zusammenfügen' der hinzutretenden Stimmen ebenfalls überwiegend um eine Technik der vokalen Improvisation gehandelt hat, innerhalb der – wie im nachfolgend zit. Beleg aus dem späten 13. Jh. – zwischen componere und proferre ex improvise augenscheinlich nicht differenziert wurde.
So leitet beispielsweise der anon. Trakt. von Montpellier (vor 1100) – einer der frühesten Belege für die Vokabel componere im Kontext der mehrstimmigen Musik – die Regeln zur Bildung des Organums als „uox sequens precedentem" mit den Worten ein „Si quis ergo organum componere desiderat...", spricht demgegenüber aber die Relation von cantus und organum mit dem Verb iungere (verbinden) an (ed. Eggebrecht/Zaminer, *Ad organum faciendum*, Mainz 1970, 187, 2–3), das schon in der *Musica enchiriadis* (2. Hälfte des 9. Jh.) im Zusammenhang mit der „symphonia" als „vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus" Anwendung findet (ed. Schmid, Veröff. d. Musikhistorischen Kommission d. Bayerischen Akad. d. Wiss. III, München 1981, 23, 5–6).
Andere Theoretiker erfassen mit componere auch die Bildung oder Hervorbringung der discantus genannten Stimme:

Anon., *De tract. tonorum* (2. Hälfte d. 12. Jh.): De discantu et organo et eis componendis (ed. Schneider, *Gesch. d. Mehrstimmigkeit* II, Bln 1935, 115);
Anon., Trakt. mit dem Incipit „Quoniam de canendi scientia" (2. Hälfte d. 12. Jh.), Cap. 14 *De discantu simplici*: Quisquis igitur discantor [nach Ed. Handschin, AMl XIV, 1942, 23: discantum] bene et naturaliter cupis componere, consonantias, scilicet, diatessaron, diapente et diapason, ut pote omnino necessarias in promptu semper et bene notas studeas habere, per has enim discantus omnis qui naturaliter fit componitur, et sine istis ut vere discantus sit nullomodo potest componi...
Sed quia iste cantus quodammodo simplex est et minoris subtilitatis, quia non est nisi unus discantus, super unum discantum alium duplicem componamus, qui in se compositione diversus nec dissonans uni cantui per diversas consonantias dupliciter et naturaliter respondere possit, cuius exemplo et altiori subtilitate gravioris compositionis benivoli huius doctrinae discipuli ad altiora scientia incrementa provehantur.
Cap. 15 *Ars ad componendum organum*: Ad organum itaque faciendum tria sunt necessaria ut sciatur, scilicet, quomodo incipiatur, quo ordine progrediatur, qua ratione terminetur. Necessarium est nichilominus organizatori ut consonantias, notas et in promptu habeat, quoniam sine istis organum nullomodo ab aliquo potest componi (ed. Seay, *An anon. treatise from St. Martial*, Ann. Mus. V, 1957, 33 ff.: XIV,4–13 u. XV,2–3);
Anon. [II] ex traditione Franconis, *Tract. de discantu* (spätes 13. Jh.): Idcirco artem sciendi componere et proferre discantum ex improviso quae diu latuit apud quosdam peritos musicos pro posse nostro nostris specialibus proponimus enodare. Videndum est ergo quid sit discantus, et unde dicatur, et ex quibus partibus et qualiter componatur, et quot vel quae requiruntur ad eius bonitatem (ed. Seay, Colorado Springs 1978, 30; vgl. dazu auch den nächsten Abschn. II. (3));
Jacobus Leod., *Speculum musicae* VII (zw. 1323 u. 1324/25), Cap. V: Nunc autem aliqui discantores vel discantuum compositores nullam harum conditionum observant proprietatem, discantus faciunt non bonae concordiae, cantus faciunt silvestres, male placentes, difficiles, intricatos et quasi immensurabiles, sicque male custodiunt quattuor causas quae in discantibus requiruntur: materialem, ut sunt voces concordantes simul prolatae; formalem, ut est conveniens ordinatio, dispositio, compositio illarum (CSM 3, VII, 13: V,15);
ibid., Cap. IX: Cum discantus, ut visum est, ex quibuscumque consonantiis confici non debeat, qua fronte audent discantare et discantus componere qui parum aut nihil de natura noverunt consonantiarum, qui inter illas discernere nesciunt quae sint concordantes secundum magis et minus, quae non, quibus amplius est utendum et in quibus locis ignorantque alia quae ad hanc requiruntur artem! (22: IX,1).

Vor einem veränderten Gattungsverständnis legt Johannes de Grocheo dar, daß sich componere auf die oben angedeutete Neubildung einer Stimme, hier des Tenors, innerhalb eines mehrstimmigen Gefüges beziehen kann, demgegenüber ordinare die Adaption einer präexistenten Tonfolge („ex cantu antiquo... et prius composito") in Hinsicht auf modus und mensura, bzw. Tonfolge und -dauer, bezeichnet. Seine Aussage ist insofern signifikant, als er nicht nur strikt beide Sachverhalte trennt, sondern im gleichen Zusammenhang mit componere ebenfalls die im folgenden Abschn. zit. Zusammensetzung mehrerer Stimmen anspricht:

De musica (um 1300): Volens autem ista componere primo debet tenorem ordinare vel componere et ei modum et mensuram dare. Pars enim principalior debet formari primo, quoniam ea mediante postea formantur aliae, quemadmodum natura in generatione animalium primo format membra principalia, puta cor, hepar, cerebrum, et illis mediantibus alia post formantur. Dico autem ordinare, quoniam in motellis et organo tenor ex cantu antiquo est et prius composito, sed ab artifice per modum et rectam mensuram amplius determinatur. Et dico componere, quoniam in conductibus tenor totaliter de novo fit et secundum voluntatem artificis modificatur et durat (ed. Rohloff, Lpz. 1972, 146).

Noch bis in die Mitte des 17. Jh. und vor allem im lat. Schrifttum Italiens wird die Schaffung aller oder einer von mehreren Stimmen eines polyphonen Gefüges – wie bei Johannes de Grocheo häufig parallel mit componere im Sinne der Stimmenzusammensetzung – mit dem vokabularen componere erfaßt, obwohl das Vordringen des vertikalen Begriffsverständnisses seit dem späten 15. Jh. zunehmend diesem ‚horizontalen' Wortgebrauch seine Legitimation zu entziehen scheint und es erst im 18. Jh. unter gänzlich veränderten Bedingungen zu einer neuerlichen Verbindung zwischen dem Terminus Composition und der Melodiebildung kommt (vgl. unten, V. (3)):

N. Burtius, *Musices opusculum* (Bologna 1487) II, 5: Demonstrata mensurati cantus fabricatione: modo dicendum qualiter super cantu plano ordinandum est. Igitur quando quis vellet super cantu plano mensuratum componere non vt primo dictum est sic incipiendum. Nam necessum est quod planus cantus primo fabricatus sit. secundo vero vt supranus magna solertia habendo respectum ad tenorem qui est planus cantus edatur siue componatur. Exinde ad contra bassum deueniendum et mente et oculis ac ratione quicquid contra armonie dulcedinem obstiterit eradicando absoluendum. Et hec vobis quantum ad nouos cantus fabricandos sufficiant (f. e vij' f.);
P. Aaron, *Toscanello in musica* (Venedig [1523] 1529) II: Cap. XXI *Del modo del comporre il controbasso, et controalto doppo il tenore et canto...* (f. K ii);
N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555), IV, Cap. 18 *Modo di comporre una parte sola di canto fermo* (f. 80'; vgl. dazu unten, III. (1)(b) Exkurs);
A. Kircher, *Mvsvrgia vniversalis* (Rom 1650) V, 11: ...posita quoque Basi tanquàm subiecto (quod subiectum esse potest, vel ex cantu firmo assumptum, vel ad libitum compositum)... (249).

(3) Eingeleitet durch einen unspezifischen und elementaren Gebrauch der Vokabel componere im 13. Jh. im Blick auf einen AUS MEHREREN STIMMEN BESTEHENDEN GESANG –

Anon. [II] ex traditione Franconis, *Tract. de discantu* (spätes 13. Jh.): Discantus dicitur quasi diversus cantus eo quod illi cantus ex quibus componitur differe debent, ita quod quando unus cantus ascendit, alter descendat (ed. Seay, Colorado Springs 1978, 30; vgl. dazu auch den Beleg im vorangegangenen Abschn. III. (2));
W. Odington, *Summa de speculatione musicae* (um 1300): Conducti sunt compositi ex pluribus canticis decoris cognitis vel inventis et in diversis modis ac punctis iteratis in eodem tono vel in diversis... (CSM 14, 142: VI,14,2) –,

beginnen Theoretiker wohl erst um 1300, Mehrstimmigkeit nicht nur als Produkt mehrerer einzeln ‚zusammengefügter' Stimmen, sondern generell als Vorgang des additiven Zusammenfügens dieser Stimmen zu begreifen und vereinzelt die daraus resultierenden vertikalen Intervallrelationen als Ergebnis dieses Prozesses anzusprechen:

Johannes de Grocheo, *De musica* (um 1300): Quid igitur sit ductia et stantipes et quae earum partes et quae earum compositio, sic sit dictum. In quo propositum de simplici seu vulgari musica terminatur. De musica igitur composita et regulari sermonem perquiramus.
Quidam autem per experientiam attendentes ad consonantias tam perfectas quam imperfectas cantum ex duobus compositum invenerunt, quem quintum et discantum seu duplum organum appellaverunt. Et de hoc plures regulas invenerunt, ut apparet eorum tractatus aspicienti. Si tamen aliquis praedictas consonantias sufficienter cognoverit, ex modicis regulis poterit talem cantum et eius partes et eius compositionem cognoscere. Sunt enim aliqui, qui ex industria naturali et per usum talem cantum cognoscunt et componere sciunt.
Sed alii ad tres consonantias perfectas attendentes cantum ex tribus compositum, uniformi mensura regulatum invenerunt, quem cantum praecise mensuratum vocaverunt. Et isto cantu moderni Parisiis utuntur. Quem antiqui pluribus modis diviserunt, nos vero secundum usum modernorum in tres generaliter dividimus, puta motetos, organum et cantum abscisum, quem hoquetos vocant (ed. Rohloff, Lpz. 1972, 138, 4–23);
Motetus vero est cantus ex pluribus compositus, habens plura dictamina vel multimodam discretionem syllabarum, utrobique harmonialiter consonans. Dico autem ex pluribus compositus, eo quod ibi sunt tres cantus vel quattuor, plura autem dictamina, quia quilibet debet habere discretionem syllabarum tenore excepto, qui in aliquibus habet dictamen et in aliquibus non. Sed dico utrobique harmonialiter consonans, eo quod quilibet debet cum alio consonare secundum aliquam perfectarum consonantiarum, puta secundum diatessaron vel diapente vel diapason, de quibus superius diximus, cum de principiis tractabamus...
Organum vero, prout hic sumitur, est cantus ex pluribus harmonice compositus, unum tantum habens dictamen vel discretionem syllabarum...
Hoquetus est cantus abscisus, ex duobus vel pluribus compositus. Dico autem ex pluribus compositus, quia, licet abscisio vel truncatio sit sufficiens inter duos, possunt tamen esse plures, ut cum truncatione consonantia sit perfecta (144 ff., 13 ff.);
Anon., *De vocibus applicatis verbis* (frühes 14. Jh.): Vult etiam in compositione mottetorum haberi hec regula generalis, videlicet quando unus cantus ascendit, alter descendat et non se inveniant in dissonancia in pluri quam in uno tempore, quia nimis foret asperum in auditu. Caveat etiam ne tritonum componat, quia, sicut dictum est, fit auribus nimis durum, et quando unus rumpit alius utatur brevibus vel longis et e converso (ed. Debenedetti, Studi Medievali II, 1906/07, 79, 33–38);
Anon., *Ars discantus* (14. Jh.), Abschn. *De compositione contrapunctus*: Quicumque voluerit duos contrapunctus sive discantus componere super unum tenorem, debet se cavere ne duas equipollentes sive consimiles concordantias componat, ut in uno contrapunctu quintam et in alio duodecimam et e contra... (CS III, 92 b);
Abschn. *De compositione carminum*: Ad sciendum componere carmina vel motetos cum tribus, scilicet cum tenore carmine et contratenore, primo notandum est quod quando unisonus habetur super principalem tenorem, tunc tertia sub tenore vel quinta sub vel sexta sub... (93 b);
Aegidius de Murino, *De motettis componendis* (Mitte d. 14. Jh.): Tunc si vis facere motetum cum quatuor, tunc etiam ordinabis et colorabis contratenorem supra tenorem; et quando vis dividere contratenorem, tunc accipe tenorem, et contratenorem si componis cum quatuor, et ordinatis triplum supra, bene ut concordet cum tenore et contratenore (CS III, 124 b f.);
Guilielmus monachus, *De praeceptis artis musicae* (um 1480): Et nota quod circa compositionem quatuor vocum sive cum quatuor vocibus supra quemlibet cantum firmum sive supra quemlibet cantum figuratum... (CSM 11, 41);
B. Ramis de Pareja, *Musica pract.* (Bologna 1482) II, 1, 1: ...praesertim in compositione trium aut quatuor uocum (o. S.; vgl. Ed. Wolf, 66);
J. Hothby, *De arte contrapuncti* (vor 1487): Dico la quarta essere consonanza in quanto, veruna de le altre discordantie, si po conporre in tre canti che non sia alo auditore enimichevole... (CSM 26, 27: I,21).

Doch ist es vermutlich nicht so sehr die weithin vokabulare, wenn nicht sogar unspezifische Bedeutung von componere, sondern eher die schon bei Johannes de Grocheo anklingende – und hier zugleich auf musica usualis und regularis bezogene – Differenzierung zwischen cantus simplex und cantus compositus, aus der compositio und componere ihre im nächsten Abschn. dokumentierte Stellung in der Begrifflichkeit der mehrstimmigen Musik seit den 1470er Jahren gewinnen.
Cantus compositus allerdings primär als mehrstimmigen Gesang zu verstehen, hieße componere im Rückblick nur auf einen Bezug seines vokabularen Geltens im Mittelalter festzulegen. Wahrscheinlich spielt in die fragliche Prägung in der zweiten Hälfte des 15. Jh. die Auffassung von Mensuralnotation als Zusammensetzung unterschiedlicher Notentypen hinein. Denn ein singulärer Beleg von 1462 weist das Adjektiv compositus der „musica mensuralis sive figuralis" zu, da deren Weise „aus Noten unterschiedlicher Art zusammengesetzt ist" („...est melos diversarum specierum figuris compositum", Anon., *Tractatulus de cantu mensurali seu figurativo musice artis*,

CSM 16, 12: I,7), und bezeichnet demgegenüber mehrstimmige Gesänge als „cantus copulatus, eo quod plures cantus in unum copulantur; qui etiam sic describitur: cantus copulatus est diversorum cantuum ad invicem secundum modum et equipollentiam consonantium concentus, diversarum specierum figuris ac vocibus per cantus huiusmodi varificatus..." (13: I,15). Möglicherweise bezieht sich somit der Gegensatz der Adjektive simplex und compositus – ein weiterer und im folgenden zit. singulärer Beleg aus dem anon. Trakt. mit dem Incipit „Quoniam circa arte musice figurative seu mensuralis" (um 1453) stützt diese Interpretation – auf zwei Ebenen, auf die der Stimmenanzahl und auf die der Notationsart:

Duplex est musica, scilicet simplex, hoc est de cantu plano, et mensuralis seu figurativa, hoc est de cantu composito. Musica de cantu plano et simplici est simplex vocum sine consonancia sive consonanciis concurrente vel concurrentibus prolacio. Et de ista circa materiam praesentem nichil ad propositum. Sed musica mensuralis seu composita est plurimarum consonanciarum prolatarum adinvicem debita et regularis proporcio (ed. Schmid, in: *Quellen u. Studien zur Musiktheorie d. Mittelalters*, hg. von M. Bernhard, München 1990, 83: I,14–17).

Und schließlich würde diese Beziehung zwischen Mensuralmusik und Polyphonie erklären, warum noch Th. Ravenscroft in *A Briefe Discourse* (London 1614) den Passus in J. Nucius' *Musices Poeticæ* (Neiße 1613, f. A iiij), daß J. Dunstable die ‚musica figuralis' erfunden habe, mit der Bezeichnung „composition" übersetzt (f. B).

III. Ausgehend von ihrer vokabularen Geltung akzentuieren compositio und componere seit der zweiten Hälfte des 15. Jh. sowie ihre im 16. Jh. aufkommenden nationalsprachlichen Äquivalente bis in das 18. Jh. hinein das Erstellen eines polyphonen Gefüges als Schaffung von geordneten vertikalen Intervallbeziehungen zwischen allen beteiligten Stimmen.

Der Wandel von einem überwiegend unspezifischen Begriffsverständnis von Stimmenzusammensetzung zu einer Wortverwendung, die sich auf ein essentielles und eminent technisches Merkmal mehrstimmiger Musik, nämlich auf die Konstruktion von intendierten klangharmonischen Gebilden und – später – von Akkorden richtet, fällt wohl in die 1470er Jahre. J. Tinctoris veranschaulicht 1472 in seinem erst 1495 in Treviso gedruckten *Terminorvm musicæ diffinitorivm*, in welch komplexer Form die Bezeichnung cantus compositus unterschiedliche Merkmale einer fundamentalen Dichotomisierung aufnimmt.

Erstens bezeichnet Tinctoris mit cantus compositus im Gegensatz zu cantus simplex nicht nur den zwei- und mehrstimmigen Gesang, wie beispielsweise im späteren *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476), sondern hebt auf einen dreistimmigen Satz ab, der durch gegenseitige vertikale Intervall-‚Beziehungen' zwischen allen Stimmen, bzw. von tenor, contratenor und supremum ausgezeichnet ist und als res facta schriftlich vorliegt:

Cantus compositus est ille qui per relationem notarum unius partis ad alteram multipliciter est æditus: qui refacta uulgariter appellatur (f. a iiii);
Contratenor est pars illa cantus compositi. quæ principaliter contra tenorem facta inferior est supremo altior autem aut æqualis aut etiam ipso tenore inferior (f. a iiii');
Res facta idem est quod cantus compositus (f. b iii');
Supremum est illa pars cantus compositi: quæ altitudine cæteras excedit (f. b v);
Tenor est cuiusque cantus compositi fundamentum relationis (f. b v').

Zweitens läßt sich das strukturelle Merkmal des zusammengefügten vertikalen Beziehungsgeflechts auch von der Dreistimmigkeit lösen, bildet aber augenscheinlich als zweistimmiges Verfahren einen Sonderfall von res facta:

Duo est cantus duarum tantum partium relatione adinuicem compositus (f. a vii).

Dieser muß jedoch drittens zusammen mit cantus compositus wiederum von der zwei- und mehrstimmigen Praxis des contrapunctus als wohl vokales Improvisationsverfahren – entweder im Sinne des Hinzutretens einer zweiten zu einer ersten Stimme, der Relation zweier Stimmen zueinander oder als Folge von Intervallen interpretierbar – abgegrenzt werden:

Contrapunctus est cantus per positionem unius uocis contra aliam punctuatim effectus (f. a iii').

So ist offenkundig „compositor" in Tinctoris' Definition nicht mehr als derjenige zu interpretieren, der eine Gesangslinie aus Tonfolgen zusammenfügt; im Zentrum steht vielmehr das schöpferische Subjekt, das alleine und durch rationale Planung der Zusammenklänge mehrerer – und zu ergänzen ist wohl: rhythmisch divergierender – Stimmen neue polyphone Gebilde hervorbringt, bzw. als res facta verfaßt:

Compositor est alicuius noui cantus æditor (f. a iiii).

Doch darf selbst die Emphase, mit der Tinctoris im Zusammenhang mit compositio als ‚(Art und Weise der) Zusammenfügung' in zahlreichen Wendungen die neue sinnliche Qualität der Musik seit der ersten Hälfte des 15. Jh. beschwört und von denen hier nur exemplarisch die Formulierung des *Prologus* aus dem *Proportionale musices* (zw. 1473 u. 1474) angeführt sei, nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich hinter dem Ausdruck compositio zwar ein technisches Bewußtsein für Ursache und Wirkung des vertikalen Gefüges sowie

um die Alleinverantwortung der tätigen Persönlichkeit verbirgt, darüber hinaus aber Schriftlichkeit und Werkcharakter in diesem Stadium der begriffsgeschichtlichen Entwicklung keine essentiellen Bestandteile des Verständnisses darstellen:

Quo fit ut hac tempestate facultas nostrae musices tam mirabile susceperit incrementum quod ars nova esse videatur, cuius, ut ita dicam, novae artis fons et origo apud Anglicos quorum caput Dunstaple exstitit, fuisse perhibetur, et huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois, quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Regis et Caron, omnium quos audiverim in compositione praestantissimi. Haec eis Anglici nunc, licet vulgariter iubilare, Gallici vero cantare dicantur, veniunt conferendi, illi etenim in dies novos cantus novissimae inveniunt, ac isti, quod miserrimi signum est ingenii, una semper et eadem compositione utuntur (CSM 22, II a, 10, 11–12).

(1) Bis zum Ende des 17. Jh. kennzeichnet die Begriffswörter eine Ambivalenz hinsichtlich ihres Status als Vokabel und als Terminus. Denn einerseits werden sie überwiegend in ihrer wörtlichen Bedeutung verwendet; andererseits aber rücken sie seit dem Ende des 15. Jh. in den Rang einer zentralen technischen Kategorie neben contrapunctus (vgl. dazu den nächsten Abschn.), deren grundlegender Bezug – das ZUSAMMENFASSEN DER SIMULTAN ERKLINGENDEN TÖNE MEHRERER STIMMEN ZU JEWEILS EINEM EINZIGEN MEHRKLANG – sich nicht von selbst aus der Wortbedeutung erschließt und von manchen Theoretikern zumindest in Hinsicht auf eine Bestimmung der Elemente und des Ziels des Zusammensetzens als definitionsbedürftig empfunden wird.

Eine der frühesten Schriften, die ein Cap. *De compositione* aufweisen, der *Liber musices* (zw. 1494 u. 1496) des Florentius de Faxiolis, veranschaulicht diesen Sachverhalt. So erläutert der Autor zwar, daß die Bezeichnung compositio sich im Unterschied zu dem „älteren" und nur zweistimmigen contrapunctus auf drei- und mehrstimmige Gefüge der „moderni" bezieht – eine singuläre Interpretation, die, sachgeschichtlich wohl durchaus zutreffend, sich begriffsgeschichtlich nicht generalisieren läßt –, beschreibt diese Satzbildung aber ausschließlich durch Rückgriff auf ihren vokabularen Kern als „Zusammenfügung" oder „Einrichtung" der contrapuncti bzw. von Stimmen oder Stimmverbänden mit dem Ziel der Bildung eines harmonischen Klangs:

Cap. XV: Compositio, id est, contrapuncti per plurimas voces institutio... Dicitur autem ordinatio plurimarum vocum sive notularum ad harmoniam per tonos ac semitonia conficiendam servatis plane musices et contrapuncti cum ratione terminis. Nam ut diximus contrapunctum super planam musicam inter duos inventum veteres habebant. Moderni deinde ad tres vel quattuor vel quinque vel sex vel plures voces eundem in compositione cantuum iocundiorem reddiderunt (ed. Seay, in: *Musik u. Gesch.* Fs. L. Schrade, Köln 1963, 87).

Im Verlauf des 16. und frühen 17. Jh. wird die ‚Harmonie', die den einzig konstanten und zentralen Bedeutungskern des Begriffsverständnisses von compositio und componere bis ins 18. Jh. markiert, als Zielbestimmung des Zusammenfügens auch häufig vertreten durch die Vorstellung einer regelgemäßen und kunstgerechten Überführung der Stimmen bzw. ihrer simultan erklingenden Töne in eine „Einheit" – eine Auffassung, die im 17. Jh. beispielsweise in Burmeisters und daran anschließend in Kirchers Definition von harmonia wiederkehrt:

M. Schanppecher, *Musica figurativa*, in: N. Wollick, *Opus aureum musice* (Köln 1501) IV *De modo componendi seu contrapuncto simplici*: Componere vero nihil aliud fore ac diversos cantus per discretas concordantias in unum colligere perhibemus (ed. Niemöller, Köln 1961, 20, 10–12);
Wollick, *Enchiridion musices* (Paris [1509] ^{2}1512) VI *De contrapuncto / seu modo componendi*, Cap. *De contrapuncti diffinitione ac diuisione*: Componere vero est diuersas harmonie partes discretis concordantiis in vnum coadunare (f. k iiii^r);
A. Ornitoparchus, *Musice actiue micrologus* (Lpz. 1517) IV, 1: ...Compositionem diuersarum harmonie partium, per discretas concordantias in vnum collectionem dicentes, Est enim componere: diuersas harmonie parteis discretis concordantijs in vnum colligere (f. K iij^r);
O. Nachtgall [Luscinius], *Mvsvrgia seu praxis mvsicæ* (Straßburg 1536) II: Est autem Compositio, diuersorum sonorum artificiosa quædam in concinnitatem deducta unio (86);
H. Faber, *Musica Poetica* (hs. Hof 1548): Compositio est diuersarum harmoniae partium per discretas concordantias secundum veram rationem in vnum collectio... (ed. Stroux, Port Elizabeth 1976, 8, 6–8);
J. Bermudo, *Declaración de Instr. mus.* (Ossuna 1555) V, 15: ...la composicion llaman colecion, o ayun tamiento de muchas partes discretas, y distintas de harmonia, con particulares concordancias, y especiales primores (f. cxxviij b);
Cl. Sebastiani, *Bellum mus.* (Straßburg 1563): ...compositio diuersarumque est harmoniæ partium & figuratum per discretas concordantias in unum collectio (f. S 4);
G. Dreßler, *Praecepta mvsicae poëticae* (hs. Magdeburg 1563) I: Quid est compositio? Est diversarum harmoniae partium per discretas concordantias secundum veram rationem in unum collectio... (ed. Engelke, in: Gesch.-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg XLIX/L, 1914/15, 217);
J. Burmeister, *Musica* αὐτοσχεδιαστικοῦ [sic]... *in quâ redditur ratio I. Formandi & componendi Harmonias*... (Rostock 1601): SYNTAXIS (...*ordine compono*) est ratio conjugendorum sonorum plurium melodiarum in harmoniam (f. O 1^r);
Harmonia est in symphoniam redacta unio plurium melodiarum... (f. S 2);
H. Telemann, *Mvsica Poetica* (hs. 1610 in dem von G. Chr. Gilbert de Spaignart kompilierten Ms. *Tract. de Compos. siue Musica Poetica*, Magdeburg 1635) I: Compositio ist eine Zusammensetzung eines Gesanges durch

unterschiedliche Stimmen, nach Erforderung und Art der Concordantien... (f. 2');
J. Nucius, *Mvsices poeticæ* (Neiße 1613): Compositio est diuersarum Harmoniæ partium seu vocum per discretas concordantias in vnum collectio (f. A 4');
vgl. auch A. Kircher, *Mvsvrgia vniversalis* (Rom 1650) V, 5: Harmonia est diuersorum tonorum vnio redacta ad concentum... (217).

Demgegenüber beziehen Menehou im Franz. und Zarlino im Ital. in der zweiten Hälfte des 16. Jh. konsequent die harmonische „Einheit" als Ergebnis der ‚Zusammenfügung' auf den Begriff des Akkords, den Zarlino auch als „compositione perfetta" und „Harmonia perfetta" anspricht:

M. de Menehou, *Novvelle instrvction familiere* (Paris 1558), Kap. 22 *Pour faire vn accord à trois parties*: Pour composer à trois parties, faut pareillement coucher ses accords tousiours au plus pres que l'on pourra... (f. B iiij);
G. Zarlino, *Dimostrationi harmoniche* (Venedig 1571) IV: Ne credo, che da altro sia proceduto, che a i tempi nostri oltra modo sia cresciuto il numero di quelli, che compongono in Musica: che dalla facilità... che hanno di porre insieme le Consonanze: con quelle poche di Regole, le quali adoperano: senza hauer pensiero di saper piu oltra cosa alcuna: se non che posta la tale Consonanza sopra, o sotto la tale: faccia uno accordo (210);
ders., *Istitutioni harmoniche* (Venedig [1558] ³1573) III: Oltra di questo è da auertire, che quella compositione si può chiamare Perfetta; nella quale in ogni mutatione di chorda, tanto verso il graue, quanto verso l'acuto, sempre si odono tutte quelle Consonanze, che fanno varietà di suono ne i loro estremi. Et quella è veramente Harmonia perfetta, che in essa si ode tal consonanze; ma li Suoni, o Consonanze, che possono fare diuersità al sentimento sono due, la Quinta & la Terza... (287).

Vor dem Hintergrund von Fr. Gaforis Definition von harmonia als Dreiklang (*De Harmonia Mus. Instr. Opus*, beendet 1518, veröff. Mailand 1518, III, 10, f. LXXX'), Zarlinos Trennung zwischen der „eigentlichen Harmonie" – „imperfekt" als Zweiklang oder „perfekt" als Dreiklang – und der „uneigentlichen Harmonie", die „viel eher harmonische Konsonanz denn Harmonie genannt werden kann" (*op. cit.*, II, 12, 94 f.) und den in diesem Abschn. angeführten Belegen deutet die im ital. Musikschrifttum des 16. und frühen 17. Jh. geläufige Wendung comporre oder componere la harmonia auf ein vergleichbares Begriffsverständnis:

G. Spataro, Brief an P. Aaron (6. 5. 1524): ...perché essa docta antiquità sapeva che l'arte et la gratia del componere la harmonia non se pò insignare, perché el bisogna che li compositori nascano così come nascono li poeti (ed. Blackburn u. a., *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford 1991, 295, 7);
ders., Brief an G. del Lago (4. 1. 1529): Et etiam senza studiare li precepti de contrapuncto, ciascuno è maestro de componere la harmonia (336, 4);
Aaron, *Lvcidario in mvsica* (Venedig 1545) II: ...che il musico è quegli, il quale con ragione, & intelliganza ha facoltà di comporre la harmonia, Et il cantore, & semplice citharedo è quegli, che publica, & fa manifesta l'opera harmonica composta, & in luce prodotta dal musico, & compositore con ragione di dottrina... (f. 1);
Risoluiamo, che il ben comporre l'harmonia non consiste solamente nella pratica, ma anchora nell'hauere buona Theorica & cognitione della uerita... (f. 14');
Sc. Cerreto, *Dialogo Harmonico* (hs. 1631): ...comporre l'harmonie di piu uoci, et far gli contraponti in scritto, et all'improuiso, non solo sopra il Canto fermo, mà etiandio sopra il Canto figurato (14);
vgl. auch Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, loc. cit. III: ...ogni Compositione & ogni Contrapunto: & per dirlo in una sola parola, ogni Harmonia... (200);
Es erscheint in diesem Kontext eher ungewöhnlich, die vokabulare Komponente des ital. comporre im Unterschied zu den lat. und franz. Äquivalenten nicht auf die simultane Zusammenfügung von Kon- und Dissonanzen im Sinne einer Akkord- oder Harmoniebildung zu beziehen, sondern auf deren Wechsel, wie Blackburn 1987, gestützt auf eine mißverständliche Definition von harmonia bei G. Spataro, *Musices ac Bartolomei rami Parei honesta Defensio*, Bologna 1491, f. E iii f., vermutet (wobei allerdings nicht ausgeschlossen ist, daß dieses Begriffsverständnis von harmonia vereinzelt wie beispielsweise in M. Scacchis *Cribrvm mvs.*, Venedig 1631 – „Armonia, la quale nasce quando si va toccando vna consonanze, e tal'hora vn'altra" [Vorrede, o. S.] –, nachgewiesen werden kann).

(a) Die Verallgemeinerung, die der HARMONIE-Begriff in zunehmender Abgrenzung gegenüber melodia als Einzelstimme oder einstimmigem Stück um 1600 erfährt, berührt den Inhalt der in Rede stehenden Begriffswörter nur am Rande. Denn obwohl das lat. harmonia wie beispielsweise in Burmeisters *Musica Poetica* (Rostock 1606) zusätzlich zu seiner tradierten Bedeutung auch generell mehrstimmige Musik bezeichnet – „Harmonia est carmen musicum ex plurium vocum Melodijs in harmoniam devinctis ad modulamen constructum (17)" – umgreift der Ausdruck erst seit der Mitte des 18. Jh. die Idee einer Abfolge von Akkorden im Sinne der Definition des RousseauD (Paris 1768, 236: „*Harmonie*... est une succession d'Accords"). Das Nacheinander von Mehrklängen sprechen Musiktheoretiker des 17. und frühen 18. Jh. mit den Kategorien der forma und der dispositio an. So wiederholt exemplarisch noch J. G. Walther die auf Chr. Bernhards *Tract. compos. augmentatus* (um 1660) zurückgehende Auffassung, wonach ein mehrstimmiges mus. Gefüge aus „materia" und „forma" bestehe:

Praecepta d. mus. Compos. (hs. Weimar 1708) II: Die *Forma*, worinne eine *Composition* oder *Harmonie* bestehet, ist die künstliche *disposition* derer *Monadum, dyadum* und *Triadum musicarum* (ed. Benary, Lpz. 1955, 76).

Walthers Formulierung ist gerade in Hinsicht auf die Mehrdeutigkeit der folgenden Belege dahin-

gehend zu verstehen, daß das formbildende Prinzip eines vielstimmigen Werkes auf der Anordnung – Bernhard spricht von „künstlicher Abwechselung und Vermengung" (ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in d. Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel ²1963, 40) – und eben nicht auf der sukzessiven ‚Zusammensetzung' von Ein-, Zwei- oder Dreiklängen beruht. Ganz im Gegenteil erfaßt die Wendung „*Composition* oder *Harmonie*" die Mehrstimmigkeit noch immer als Summe ihrer simultanen Intervallbezüge (vgl. auch den Art. *Harmonia* des WaltherL, Lpz. 1732, wo das Stichwort lapidar als „geschicktes Zusammenfassen, Zusammenfügen" übersetzt und betont wird, daß die „miteinander vereinigeten" Klänge „zugleich gehört werden", 300 b).

Vor diesem Hintergrund verweisen compositio und seine nationalsprachlichen Äquivalente vom 17. bis ins 18. Jh. auch in ihrer Beziehung zu dem modifizierten Harmoniebegriff, bzw. zu vergleichbaren Definitionszusammenhängen weiterhin auf die technische Vorstellung des simultanen Zusammensetzens von Intervallen zu Mehrklängen:

J. Lippius, *Synopsis musicæ* (Straßburg 1612), Cap. *De Melodiarum Dispositione & Compositione seu Contrapuncto*: Dein ex Melodiis aliquot per Dyadas & Triadas ritè dispositis juxta Longitudinem, Latitudinem & Craßitudinem fit Compositio Cantilena actu Harmonicæ... (f. G 2 f.);
Compositio Pura constituit Cantum Harmonicum simpliciorem, planiorem, ideoque faciliorem ex Melodiis Radicalibus simpliciore arte conjunctis sibi invicem respondentibus secundùm Trinam istam Dimensionem propter Textum simpliciorem, qui unanimi quasi consensu Symphonicao decantandus (f. G 3 f.);
Compositio Ornata constituit Cantum Harmonicum fractiorem, floridiorem, coloratiorem pulchris ornamentis, ideoque etiam difficiorem, mirabiliorem, efficaciorem ex Melodiis Arte majore, ingeniosiore, subtiliore coaptatis, sibi invicem respondentibus juxta omnes etiam Tres Dimensiones... (f. H 1 f.);
S. de Caus, *Inst. harmonique* (Ffm. 1615) II, *Proeme*: ...Composition, laquelle se fait par une assemblage de consonnances, meslées ensemble, en sorte que les parties se puissent toutes correspondre les unes contre les autres auec de bonnes proportions... (f. A 2);
J. Thüring, *Opusculum bipartitum* (Bln 1624) II, 4: *Quid est compositio? Est harmoniæ per discretas voces & distinctas concordantias artificiosa ordinatio. Cur dicitur Compositio?* Quia in ordinem componit & ordinat consonantias... (II, 20);
vgl. auch die parallelen Definitionen: „*Quid est Harmonia? Est diversorum sonorum unio redacta ad concentum*" (II, 8) und „*Quid est Contrapunctus artificiosus? Est apta & artificiosa consonantiarum inter se conjunctio & collatio*, ut per divisas voces jucundam & artificiosam harmoniam repræsentet. Alias dicitur *Compositio*" (II, 15);
J. A. Herbst, *Musica Poëtica... Eine kurtze Anleitung... wie man eine schöne Harmoniam... componiren... soll* (Nürnberg 1643): *Compositio* ist durch unterschiedliche *Concordanten*/ in mancherley Stimmen/ nach gewissen Regeln/ eine fleissige vnd rechtmässige *Disposition* vnd Zusammensetzung (5);
Bernhard, *op. cit.*: 1) Die *Composition* ist eine Wissenschaft aus wohl gegen einander gesetzten *Con-* und *Dissonantiis* einen *harmonischen Contrapunct* zu setzen.
2) Ist also der Zweck der *Composition* die *Harmonia* oder Wohl-Laut mehrerer und unterschiedlicher Stimmen... (loc. cit. 40);
J. Ozanam, *Dictionnaire mathematique* (Amsterdam 1691): ...la *Composition*, ou la science de composer deux ou plusieurs chants, lesquels étant chantez ensemble produisent une belle Harmonie (641);
Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ* (Prag 1701): Aliter describitur [Contrapunctus coloratus... aut compositio artificiosa], quòd sit Harmonia ex consonantijs pulchrè commista... (30);
Walther, *Praecepta...*, loc. cit. I: *Compositio*, ist diejenige Kunst, vermittelst welcher so wohl *Con-* als *Dissonantien* also zusammen gesetzet werden, daß sie zusammen eine Zusammenstimmung und *Harmonie* machen (44);
Fr. X. Murschhauser, *Academia musico-poetica bipartita* (Nürnberg 1721) I: ...*Compositio Musica*... ist eine *Scientia Practica*, Wissenschafft/ oder Kunst/ eine *regulirte Harmoniam*, oder Zusammenstimmung *per Consonum, & Dissonum*... zu erfinden/ und aufzusetzen... (1);
J. Chr. Pepusch, *A Treatise on Harmony* (London ²1731): COMPOSITION is that Part of *Musick* which teaches how to make use of the *Concords* and *Discords* in a proper manner, so as that the Union of the Parts shall make good *Harmony* (1);
WaltherL (Lpz. 1732): *Composition*... die Wissenschafft, *Con-* und *Dissonanzen* also zusammen zu setzen, und mit einander zu vereinigen, daß sie eine Harmonie geben (178 a); vgl. auch die Formulierung „ἁρμονία, welches... eine musicalische *Composition* und Übereinstimmung bedeutet" (224 b f.);
L. Mizler, *Anfangs-Gründe d. General Basses* (Lpz. 1739): Eine musikalische Composition ist, wenn man verschiedene übereinstimmende und nicht übereinstimmende hohe und tiefe Tone in einer an einander hängenden Reihe regelmäßig mit einander verbindet (2).

Bis in das späte 18. Jh. wirkt dieses Begriffsverständnis nach, so daß noch J.-B. de Laborde in seinem *Essai de la musique ancienne et moderne* (Paris 1780) betont, von den beiden Bestandteilen der „Composition", mélodie und harmonie, trage nur letztere diesen Namen mit Recht („harmonie, ...ce qui seul mériterait le nom de *Composition*", II, 12).

(b) Konsequenzen hat der in diesem Zeitraum begriffsgeschichtlich zentrale Bedeutungskern der behandelten Bezeichnungen für die Einbeziehung der Einstimmigkeit in die sich im 18. Jh. herausbildende Disziplin von der Herstellung mus. Werke generell (vgl. unten, V.).

Denn zeigen zum einen die Belege der beiden vorangegangenen Abschn. die enge Beziehung der fraglichen Begriffswörter zu der vertikalen Dimension des mus. Satzes, was ein Ansprechen

der VERFERTIGUNG EINSTIMMIGER MUSIK erschwert, so garantiert zum anderen der zahlhafte Hintergrund des Harmoniabegriffs ausschließlich dem mehrstimmigen ‚Zusammensetzen' den Status eines rationalen und vermittelbaren Systems, demgegenüber die Herstellung einstimmiger Musik noch vereinzelt bis Anfang des 19. Jh. – wie der weiter unten zit. Beleg J.-J. Momignys betont – als Ergebnis einzig von „Geschmack" und „Génie" gilt.

So kann es nicht erstaunen, daß Z. Tevo das Kap. *Del componere à Voce sola* seines *Mvsico Testore* (Venedig 1706) mit den Worten einleitet, daß er keine „Scrittori Armonici" gefunden habe, die Regeln für die Bildung einer einzigen Stimme gegeben hätten, da selbst die Bedeutung des Wortes componere, das er als „Zugleichsetzung" („simul positio") erklärt, dem entgegenstehe:

Non hò ritrovato Scrittori Armonici, che habbino dato regole per la compositione à voce sola. Pare, che il vocabolo *compositione* non si possi addattare alla compositione di una sol voce, derivando dal latino *compositio* quasi *simul positio*, il che non accade ad una sol voce... (285).

Und noch zu Beginn des 19. Jh. eröffnet Momigny das Kap. *De la compos. à une seule Partie* des zweiten Bandes seines *Cours complet d'Harmonie et de Compos.* (Paris 1805) mit einer Reflexion über die Gründe, die die Gleichstellung von Ein- und Mehrstimmigkeit bislang erschwert haben:

Veut-on savoir pourquoi personne ne s'est avisé encore d'enseigner la Composition à une seule Partie? C'est que, d'une part, l'on est imbu qu'un Chant, qu'un Morceau à une seule Partie est purement l'ouvrage du génie et du goût, et que, de l'autre, on ignore beaucoup de choses qu'il est necessaire de connaître pour bien enseigner ce genre de Composition (403).

*

Exkurs: Tevos oben zit. Aussage ist insofern zutreffend, als tatsächlich die Dominanz der ‚vertikalen' Bedeutungskomponente des Begriffs seiner Übertragung auf die Ausbildung horizontaler Verläufe entgegensteht. Um so auffälliger ist deshalb der singuläre Wortgebrauch N. Vicentinos, der comporre im Umfeld der geläufigen Bedeutung innerhalb der Mehrstimmigkeitsbildung zugleich für die Bildung „einer einzigen Stimme eines Chorals" heranzieht. Und es ist in diesem Zusammenhang zwar eindeutig auszuschließen, daß comporre im neuzeitlichen Sinne die Erfindung einer Melodie umfaßt (vgl. unten, V. (3)) – die Ausdrücke Melodie, chant, song, tune usw. gehen in Bezug auf ihre Schaffung und von singulären unspezifischen Belegen abgesehen keine Verbindung mit den Begriffswörtern ein –, nicht aber eindeutig zu entscheiden, ob sich die vokabulare Komponente des Verbs hier ausnahmsweise auf ein horizontales ‚Zusammenfügen' bezieht und möglicherweise im Zusammenhang mit dem Begriff canto fermo noch Residuen des mittelalterlichen Verständnisses hineinspielen oder ob die sukzessiven Intervalle als Sonderfall der simultanen Beziehungen gelten:

L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555) IV, Cap. 18 *Modo di comporre una parte sola di canto fermo*: Molte uolte occorrerà comporre sopra parole Latine & disporre un canto fermo, per uoler sopra di quello fabbricare, qualche Canon ò comporre un canto fermo, per commodità della Chiesa... (f. 80').

*

(2) Seit den 1470er Jahren treten compositio und Wendungen wie modus componendi sowie nationalsprachliche Äquivalente als Bezeichnungen der Satzlehre neben contrapunctus. Trotz einer gerade anfänglich immer wieder betonten Übereinstimmung beider Kategorien „der Sache nach", bzw. wohl im Blick auf das Endergebnis als mehrstimmiges Gefüge, vermitteln die vielfältigen und uneinheitlichen Differenzierungsversuche den Eindruck, daß compositio im Kontrast zu contrapunctus – und speziell in Abgrenzung zur usuellen Stegreifpraxis der Sortisatio (→ *Sortisatio* I.) – die ÜBERWIEGEND DREI- UND MEHRSTIMMIGE, KLANGHARMONISCH KALKULIERTE UND LANGFRISTIG GEPLANTE BILDUNG EINES STIMMENVERBANDES DURCH EINE EINZIGE PERSON rubriziert.

Die seit Beginn des 15. Jh. ausdrücklich angesprochene Trennung zweier Satzbildungsverfahren als „contrapunctus... vocalis et scriptus" (Prosdocimus de Beldemandis, *Contrapunctus*, 1412, ed. Herlinger, Lincoln u. London 1987, 32: II,2) – noch bis Anfang des 17. Jh. auch als „Contrapunto scritto, ò alla mente" beispielsweise in G. Dirutas *Transilvano* (Venedig ²1622, II, 2, 32) gebräuchlich – wird bei J. Tinctoris zum Ausgangspunkt einer grundlegenden und bis in die Gegenwart in der Dichotomie von Komposition und Improvisation nachklingenden begrifflichen Entwicklung von compositio. Nur wenige Jahre nach der im *Diffinitorivm* (1472) getroffenen Unterscheidung von cantus compositus als dreistimmiger Res facta, dem Verfahren des contrapunctus und des Spezialfalls einer von contrapunctus abweichenden zweistimmigen und dem cantus compositus wohl verwandten Satzbildung (vgl. oben, III.), zieht Tinctoris die Ausdrücke „Singen" und „Zusammenfügen" im Sinne komplementärer mus. Tätigkeitsbereiche heran:

Proportionale musices (zw. 1473 u. 1474): Fit igitur ista proportionalis habitudo vel canendo vel componendo... (CSM 22, IIa, 12: II,2);
Igitur dum tales aut cantare aut componere volueris... (25: VI,33);
Liber de natura et proprietate tonorum (1476) *Prologus*: ...tum de pronunciationibus et compositionibus artis nostrae partibus impudentissime proferens (CSM 22, I, 66,25).

Daran anschließend präzisiert Tinctoris in *Liber de*

arte contrapuncti (1477; II, Cap. 20), daß die Differenzierung zweier Arten des contrapunctus letztlich auf den Unterschied zwischen einer spontanen, umgangssprachlich auch „super librum cantare“ genannten vokalen Improvisationspraxis – dem ‚eigentlichen‘ contrapunctus – und einem demgegenüber auf die schriftliche Verfertigung einer Res facta zielenden Verfahren mit einem abweichenden Regelsystem hinauslaufe (vgl. Darstellung und Belege → *Res facta* I. (2)). Zwar vermeidet Tinctoris an der betreffenden Stelle seines Buches die Ausdrücke compositio und componere, um die Mehrstimmigkeitsproduktion eines einzigen Musikers von contrapunctus als kollektiver Improvisationstechnik abzugrenzen, doch sind ihm nicht nur die Gegensätze zwischen compositor und super librum concinentes bewußt, sondern auch die Verbindungslinien von componere und compositio zu Res facta, wie er an anderen Stellen des Werkes im Zusammenhang mit differierenden Satzregeln veranschaulicht:

I, Cap. 15: In re facta vero non numquam haec concordantia admitti poterit, si ei vel tertia vel quinta, qua dulcior efficitur, supposita fuerit. Verumtamen huius modi compositionem ab optimo quoque compositore evitandam censeo, enim vero in ea modicum suavitudinis sensus auditoris percipit... (CSM 22, II, 74: XV,7);
I, Cap. 19: Pariformiter si placuerit compositor aut super librum concinenti ab aliquo concordi loco in alium ab illo distante quinque aut sex aut septem gradibus ascendere vel etiam usque ad ipsum septimum gradum descendere non ei prohibetur, dummodo ibi concordantia apta poterit institui... (89: XIX,5; vgl. auch 121: XXIII,3 u. 155 f.: VIII,6–7).

Während im musiktheor. Schrifttum des 16. und 17. Jh. die Produktion von Mehrstimmigkeit insgesamt in der formelhaften Gegenüberstellung von kollektivem, improvisatorischem „Singen“, dessen Regeln mental als präsent vorausgesetzt wurden, und individuellem „Zusammenfügen“ angesprochen wird –

P. Aaron, *Toscanello in mvsica* (Venedig [1523] ²1529): ...la pratica si di cantare come di comporre canti... (f. P ii);
A. Coclico, *Compendivm mvsices* (Nürnberg 1552): Quartum genus [musicorum] est Poëticorum, qui ex tertij generis Musicorum Gymnasio profecti sunt, & preceptis artis norunt, & bene ipsi componunt, & ex tempore super Choralem aliquem cantum contrapunctum suum pronunciant... (f. B iiijʳ);
W. Schonsleder, *Architectonice mvsices vniversalis* (Ingolstadt 1631): Docentur autem ideo, non vt artem componendi condiscant, sed vt ceteris musicis concinere possint ex tempore (f. A 2ʳ f.) –,

erweist sich die seitens Tinctoris' implizierte Verbindung von componere und notenschriftlicher Darlegung in Gestalt einer Res facta als offensichtlich singulär.

Schriftlichkeit findet, wenn überhaupt in diesem Zeitraum, nur im Zusammenhang mit einer im 16. Jh. von dem Oberbegriff contrapunctus ausgehenden Differenzierung von Satzbildungen Erwähnung, schließt damit in gewisser Weise an Prosdocimus de Beldemandis' oben zit. Gegenüberstellung von contrapunctus scriptus und vocalis an, ist aber – wie in den beiden folgenden Abschn. dargelegt – kein essentielles Merkmal des Begriffsverständnisses.

St. Vanneo beispielsweise wendet sich im Kern scharf gegen eine angebliche Abhebung von contrapunctus und cantus floridus auf der Ebene der Satzbildungsregeln. Seiner Meinung nach besteht zwischen beiden bzw. zwischen „contrapuntizare“ und „componere“ kein weiterer Unterschied als der, daß cantus floridus oder figuratus nicht – wie contrapunctus – durch „spontanes und plötzliches improvisierendes Singen über einem Choral“ entstehe, sondern schriftlich aus zwei und mehr Stimmen „zusammengefügt“ werde. „Modus“ und „regula“ seien jedoch bei beiden Verfahren gleich:

Recanetvm de mvsica avrea (Rom 1533) III, Cap. 1 *De contrapvncti diffinitione atqve distinctione*: Hinc quidam Musiculi, & Musices adulterini professores, ferula superbientes, discrimen constituunt, inter floridum cantum & Contrapunctum, seu inter contrapuntizare & componere, ridicula ac imbecilla quadam ratione freti, asserentes Figuratum cantum non hiisdem modis, rituque constitui quibus contrapunctus efficitur. Quæ quidem insana opinio, meo penitus non insedit animo. Nam & si apud omnes ille dicatur, quo cum ex abrupto atque repente quos super plano mente canit cantu, Floridum uero seu figuratum cantum esse quo pluribus duabus ac diuersis non cantando, sed scribendo componitur partibus, tamen idem modus & eadem regula, est utriusque.s[cilicet]. & contrapuncti & floridi cantus & cantando & componendo. Vnde manifesta fides est idem esse contrapuntizare & componere, seu figuratum cantum & contrapunctum... (f. 70ʳ).

Verwirrend wird Vanneos Aussage dadurch, daß er wohl mit contrapuntizare, respektive mit dem unspezifizierten contrapunctus, die im dtsch. Sprachraum als Sortisatio geläufige umgangsmäßige Variante im Blick hat, bei seiner anschließenden Gliederung des contrapunctus in simplex und floridus jedoch den satztechnischen Wortsinn anspricht, denn contrapunctus simplex werde nicht nur „singend, sondern auch schriftlich verfertigt“:

Vel contrapunctus simplex, est cum Discantus nonnullus uel plures per Semibreues, uel quiscumque alias, fundantur in simplici tenore, ex eisdem notulis compositio, propterea simplex dicitur, quia omnes notulæ simpliciter ponuntur. Fitque non solum cantando, sed etiam scribendo. Cantando quidem, cum cantores easdem similesque proferunt notulas, ut si unus cantando semibreues protulerit, eisdem & alter uti debet. Idem modus erit scribendum seruandus, ut si tenor solis constiterit semibreuibus, & supranus his exarandus erit. At contrapunctum floridum dicimus esse consonantiarum, dissonantiarumque moderatorem... (f. 70ʳ f.).

Ähnlich tendiert N. Vicentino im vierten Buch seiner *L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) – bezeichnenderweise unter der Kapitelüberschrift *Modo di comporre alla mente sopra i canti fermi* – dazu, die wie bei Vanneo noch weitgehend gleichbedeutenden Bezeichnungen dahingehend auszudifferenzieren, daß „compositione" dann der bessere Ausdruck als „contrapunto" sei, wenn die Stimmen, die die Sänger improvisierend, bzw. in diesem Fall wohl auswendig zu einem Choral hinzufügen, vorher geschrieben seien und der „Compositore" keine Mühe gescheut habe, sein polyphones Gebilde stimmig und fehlerfrei zu setzen:

Il uero contrapunto, ò per dir meglio la uera compositione sopra il canto fermo sarà che tutte le parti, che si cantano alla mente, siano scritte, & anchora il Compositore che comporrà quello, non haurà poca fatica à far quella compositione, corretta, & senza errori, & tanto più quanto sarà à più di quattro & cinque uoci, & tal compositione sarà sicura da gli errori, & farà buono udire; poi per uarietà & per satisfare à molti (f. 83).

Eine weitere Unterscheidung, die Tinctoris' *Liber de arte contrapuncti* mit der Sonderstellung der res facta im Regelsystem des contrapunctus erkennen läßt, bezieht sich auf die größere Anzahl der zur drei- und mehrstimmigen Satzbildung zugelassenen Intervalle und schlägt sich in den oben, III. (1)(a), zit. Definitionen hinsichtlich der Verwendung von consonantiae und dissonantiae nieder. So legitimiert beispielsweise auch G. Guerson, der Tinctoris' Bezeichnung res facta an anderer Stelle seiner Schrift übernimmt, ausdrücklich den Gebrauch der Quarte in der Praxis der „compositio" – allerdings nur sofern sie von einer consonantia gefolgt wird:

Utilissime mus. regule (Paris um 1495) II: Dyatesaron... est dissonantia qua non vtimur in simplici contrapuncto. tamen in compositione est necessaria. et aliquando efficitur consonancia (f. b viii).

Aufschlußreich für die Regeldifferenzen zwischen contrapunctus und compositio, die letzlich dazu führen, daß compositio im 16. und 17. Jh. zunehmend die allgemeinere und technisch übergeordnete Bezeichnung für die Mehrstimmigkeitsbildung wird, ist jedoch, daß der Ausdruck compositio in dieser Hinsicht von contrapunctus simplex – wie im Zitat von Guerson – oder, wie in den folgenden Belegen, von einem vergleichsweise einfachen und umgangsmäßigen Prinzip der Mehrstimmigkeit, der Sortisatio genannten Stegreifpraxis, abgegrenzt wird. Dies läßt vermuten, daß seit dem späten 15. Jh. kollektive Varianten der Mehrstimmigkeitsbildung überwiegend usuell und im Hinblick auf Rhythmik und Intervallik auf einem verhältnismäßig einfachen Niveau gepflegt wurden. Kompliziertere Satztechniken wurden wohl in der Folge unter der Bezeichnung compositio oder – noch weitaus stärker auf die dominante vokabulare Komponente verweisend – modus componendi dem Arbeitsbereich eines einzigen Musikers zugewiesen; Ornitoparchus spricht nicht ohne Grund im Zusammenhang mit compositio von dem „Ton in den Händen des Töpfers":

Anon., *Natura delectabilissimum* (Hs. Regensburg, Bischöflich Proskesche Musikbibl., 98 th 4°, datiert 1476): Capiendum erit et ultimum huius tocius opusculi tractatum determinantem atque te docentem de modo componendi sevo contrapuncto, que in re idem sunt; differunt tamen rationibus quia modus componendi [quoad diversarum vocum compositionem, contrapunctus vero] consideratur quoad cantus plani sortisationem. Et sortisare Est aliquem cantum diuersis melodijs inprouise ornare. Sequitur ergo correlative Quod aliquis potest noscere contrapunctum sine composicione sed non econverso, quia qui scit componere, contrapunctum faciliter ex hijs potest formare quare ut predixi. In re contrapunctus et modus componendi idem sunt (355; zur Ergänzung vgl. → *Contrapunctus* V. Exkurs);

M. Schanppecher, *Musica figurativa*, in: N. Wollick, *Opus aureum musice* (Köln 1501) IV *De modo componendi seu contrapuncto simplici*: Postremo vero hac ultima parte de modo componendi seu contrapuncto simplici quippiam disseramus. Quae, tametsi realiter idem sint, tamen (cum modus componendi quoad diversarum vocum compositionem, contrapunctus vero ad plani cantus sortisationem consideretur) nihil prohibet ea ratione differre. Est enim sortisare... Componere vero nihil aliud fore ac diversos cantus per discretas concordantias in unum colligere perhibemus (ed. Niemöller, Köln 1961, 20, 4–12);

vgl. auch Johannes von Soests Formulierung in seiner Lebensbeschreibung (1505): Auch contrapunckt kont iubylyrn / Dar tzu so lernt ich componyrn (ed. Fichard, in: *Frankfurtisches Arch. für ältere dtsch. Lit. u. Gesch.* I, Ffm. 1811, 97);

A. Ornitoparchus, *Musice actiue micrologus* (Lpz. 1517) IV, 1: Ut enim lutum in manibus figuli: Ita constitutio cantilene in manu constituentis est musici. Quare plerique non contrapunctum sed compositionem, hanc artem nominare consueuerunt. Talem de nominibus differentiam assignantes, Compositionem diuersarum harmonie partium, per discretas concordantias in vnum collectionem dicentes... (f. k iij'; vgl. das vollständige Zitat → *Contrapunctus* V.).

Die im Prinzip ähnlichen, aber in der Zulassung bestimmter Intervalle unterschiedlichen Satzregeln der kollektiven und individuellen Mehrstimmigkeitsbildung –

Coclico, *op. cit.*: Ac si quis contrapuncti mentionem faciat, ac in perfecto Musico requirat, hunc odio plusquam canino lacerant, impudenter affirmantes, in contrapuncto multas prauas & corruptas species occurrere, quæ aures offendant, & in compositionibus locum non habent (f. I iiij);

Nam regula compositionis à regula contrapuncti parum differt. Compositionis regula liberior est (f. L ij'f.) –,

wirken sich seit Mitte des 16. Jh. auf den Status

der Personenbezeichnung compositor aus, denn infolge der technischen Trennung von improvisierendem und satzerstellendem Musiker erlangt letzterer eine hierarchisch übergeordnete Position, dessen Kenntnis aber gleichwohl auf dem Wissen um die Regeln des mehrstimmigen Improvisierens aufbaut:

Coclico, *op. cit.*: Primum itaque in bono compositore desideratur, est, ut contrapunctum ex tempore canere sciat. Quo sine nullus erit (f. L ij');
V. Bona, *Regole del contraponto et compos.* (Casale 1595): E però volendo tu esser buono Compositore, bisogna prima, che tu sij buono Cantore, & buono Contrapuntista (3);
L. Zacconi, *Prattica di mvsica* II (Venedig 1622) III, 35: ...io hò hauuto sol mira... di far vn buon Contrapuntista alla mente, dalla cui professione poi ne nasce il buon Compositore (163).

Die Gegenüberstellung von compositio und sortisatio als individuelle und kollektive Mehrstimmigkeitsbildung reflektiert offenkundig eine zentrale Dichotomie im musiktheor. Denken des 16. und 17. Jh., da ausgehend von Faber 1548 die komplementären Kategorien in das System der musica poetica eingegliedert werden:

H. Faber, *Musica poetica* (hs. Hof 1548): Diuiditur autem Musica poetica in duas p a r t e s, Sortisationem et Compositionem (ed. Stroux, Port Elizabeth 1976, 6, 6–7);
vgl. zur Tradierung dieses Dualismus der musica poetica durch G. Dreßler 1563, H. Telemann 1610, J. Nucius 1613 und J. A. Herbst 1643 → *Sortisatio* I. (2).

Gleichwohl bleibt gerade im Kontext dieser Klassifikation das Verhältnis von compositio und contrapunctus uneinheitlich. Denn während Faber contrapunctus von sortisatio gänzlich ablöst und als technischen Begriff dem Vorgang der compositio unterordnet – „C o m p o s i t i o... habet vnam tantum s p e c i e m, quae est contrapunctus" (8) –, überlappen sich im 17. Jh. beispielsweise in Thürings Kontrastierung, die auch A. Kirchers *Mvsvrgia vniversalis* (Rom 1650) wiederholt, offenkundig zwei begriffliche Traditionen. Auf der einen Seite bleibt partiell die aus dem späten 15. Jh. herrührende Gleichsetzung von contrapunctus mit sortisatio virulent, dergegenüber compositio den Bereich der artifiziellen Mehrstimmigkeit markiert. Auf der anderen Seite wird contrapunctus – wie schon in Tinctoris' *Liber de arte contrapuncti* (1477) – gleichzeitig als terminus technicus für Mehrstimmigkeit generell in Anschlag gebracht und in eine kunstvolle (‚eigentliche') sowie in eine umgangsmäßige – wie Thüring betont, nicht auf vorheriger Planung beruhende („non præmeditata ratione", 14) – Spezies gegliedert, die als compositio und sortisatio sich wiederum gegenüberstehen:

J. Thüring, *Opusculum bipartitum* (Bln 1624) II, 4 *De divisione musices poeticæ*: Hanc in Contrapunctum & Compositionem ipsam dividimus.
Quid est Contrapunctus?
Est plani Cantus diversis melodijs incedentis, subita ac improvisa ex sorte ordinatio.
Quotuplex est Contrapunctus?
Duplex: Alius *Extemporalis seu Naturalis* sive *Usualis*, qui *Sortisatio* alias dicitur: Alius *Artificiosus* seu *verus* quem *Compositionem* vocant (14); in der dem zweiten Teil vorgeschalteten Tabelle fehlt die Zuordnung von compositio zu contrapunctus artificiosus, ohne daß das Verhältnis von compositio und contrapunctus dadurch allerdings an Klarheit gewönne.

Die für dieses uneinheitliche Begriffsverständnis wohl ursächliche geringe terminologische Ausprägung des Begriffs compositio läßt sich in einigen Formulierungen Kirchers nachweisen. Seine anläßlich der Wiederholung von Thürings Gliederung geäußerte Betonung, daß er im Blick auf den „contrapunctus artificiosus" dem Ausdruck compositio die „besseren Bezeichnungen" Melothesia oder Symphonurgia vorziehe (*op. cit.* V, 9, 241) – eine Ansicht, die er mit H. Glarean teilt (*Dodekachordon*, Basel 1547, 195) –, resultiert nicht ausschließlich aus der zeittypischen Vorliebe für Gräzismen, sondern hängt offenkundig mit der noch Mitte des 17. Jh. dominanten vokabularen Bedeutung des Begriffswortes hinsichtlich der ausschließlich vertikalen Dimension des Gefüges zusammen, die in Kirchers Wendung „Cantores ex mente cantant huiusmodi contrapunctos sine vlla præuia compositione" (V, 9, 242) aufscheint.
Ungeachtet der Abgrenzung zu contrapunctus in Gestalt der Sortisatio besteht seit Ende des 15. Jh. – und in Fortsetzung der Aussage, daß contrapunctus und modus componendi „in re idem sunt" – eine weitgehende Übereinstimmung zwischen compositio und contrapunctus, sei es, daß weiterhin wie im mittelalterlichen Schrifttum die satztechnischen Implikate des älteren Terminus durch compositio und componere vokabular angesprochen werden –

Fr. Gafori, *Pract. musicae* (Mailand 1496) III, Cap. 11 *De Compositione diuersarum partium contrapuncti*: Cantilenarum quæ tribus aut quattuor consonis partibus componuntur contrapunctus hoc ordine consyderatur... (f. dd viij);
J. Cochlaeus, *Musica. Decastichon* (Köln 1507) III *Exordium in partem terciam. que componendi ars et contrapunctus dicitur*: De Compositione quatuor partium contrapuncti (f. F iij);
G. del Lago, *Breve introd. di mvsica misvrata* (Venedig 1540): De la prima regola da esser osseruata in la composition del contrapunto (o. S. [33]) –,

sei es, daß contrapunctus im Blick auf seinen Wortbestandteil punctus seit dem 16. Jh. als veraltete und compositio demgegenüber als zeitgemäßere Bezeichnung gilt –

N. Vicentino, *op. cit.* I, 4: Hor' auenga che li punti si

usassero nelli canti fermi, non di meno, quando fu dato principio à comporre la compositione à due uoci, si continuò per un tempo comporre con li punti, e quando un compositore faceua un duo, gli oditori diceuano, questo è un bel contrapunto, perche il compositore scriueua un punto contra l'altro; e da questo uso di comporre un punto contra l'altro, è rimasto à noi il parlare in proprio alle nostre compositioni, et ueramente non si deue dire più contrapunto, à questi tempi perche non usiamo scriuere punti, ma note, e caratteri... (f. 9); vgl. auch die Formulierung „Modo di comporre il contrapunto doppio, ouero compositione doppia" (f. 90') –,

oder sei es schließlich, daß trotz dieser Unterscheidung compositio mit contrapunctus im 17. Jh. und frühen 18. Jh. häufig gleichgesetzt, bzw. compositio durch contrapunctus häufig terminologisch präzisiert wird:

J. Lippius, *Disputatio Musica Tertia* (Wittenberg 1610): Contrapunctus seu Compositio pura... (f. C 2');
ders., *Synopsis Musicæ* (Straßburg 1612): ...Compositio... barbarè Contrapunctus à punctum contrà punctum ponendo dicta (f. G 2');
Contrapunctus seu Compositio ornata... (f. C 4');
J. Nucius, *Mvsices poeticæ* (Neiße 1613): ...Contrapunctum, quem alio nomine compositionem dicimus (f. A 4');
S. de Caus, *Inst. harmoniqve* (Ffm. 1615) II, *Proeme*: ...vulgairement Contrepoint, autrement Composition... (f. A 2);
J. A. Herbst, *Musica poëtica* (Nürnberg 1643): *Compositio*... Wird auch sonsten von vielen *Authoribus Contrapunctus* genennt... vnd kompt daher/ dieweil die alten *Musici*, durch die Punct einen Gesang *componi*ret haben (5);
G. G. Nivers, *Traité de la compos. de mvsiqve* (Paris 1667) III, 1: Contrepoint n'est autre chose que la Composition mesme... (27);
J. Ozanam, *Dictionnaire mathematique* (Amsterdam 1691): Quand on compose deux ou plusieurs Parties, qui doivent être chantées ensemble, cela s'appelle *Contrepoint*, parce qu'autrefois les Compositeurs mettoient au lieu des Notes des points contre des points... (657);
BrossardD (Paris [1703] [2]1705): En general toute composition qui fait Harmonie est Contrepoint... (15);
J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. Weimar 1708) I: *Contrapunctus*... ist eben dasjenige, was sonsten *Compositio* genennet wird... (ed. Benary, Lpz. 1955, 45);
J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713) II, 1: ...*Musicali*schen *Composition*, welche mit einem Kunstworte *Contrapunctus* genennet wird (102);
vgl. auch noch das Zitat aus J. J. Fux' *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725), zit. → *Contrapunctus* II. (2)(g).

Mit der Herausbildung des unten in Abschn. V. dargestellten, neuzeitlichen Begriffsverständnisses von Composition löst sich diese weitgehende Synonymie auf. Contrapunctus gewinnt Anfang des 18. Jh. verstärkt Gültigkeit als Terminus der Satzlehre im „engeren Sinne", bzw. für die ältere polyphone Fakturbildung –

J. D. Heinichen, *Der General-Bass in d. Compos.* (Dresden 1728): ...so offt in diesem *Tractat* der *Contrapuncte* gedacht wird, man dieses Wort nicht *in sensu lato, pro compositione in genere* nimmet...; sondern jederzeit *strictè*, vor diejenige *Composition*, da man *reale Themata* nach der Kunst *tractiret*... (6 f., Anm. d) –,

und bekommt seit 1800 eine untergeordnete Position gegenüber dem emphatischen Kompositionsbegriff zugewiesen:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Contrapunkt*: In der Composition selbst braucht man aber das Wort Contrapunkt in einem eingeschränktern Sinne, und bezeichnet damit diese oder jene Beschaffenheit oder Einrichtung der Stimmen, die man zu einem selbst erfundenen, oder zu einem angenommenen Gesange setzt (368);
Art. *Contrapunktist*: Der Gegenstand des Contrapunktisten ist die grammatische oder schulgerechte Verbindung der Töne, und seine Hauptabsicht gehet auf diese Correktheit der Kunstprodukte. Der Gegenstand des Komponisten hingegen betrifft die ästhetische Verbindung der Töne; sein Hauptzweck ist demnach, ästhetischen Werth oder Ausdruck über seine Kunstwerke zu verbreiten. Contrapunktist und Komponist stehen daher im Fache der Tonkunst in eben dem Verhältnisse gegen einander, wie z. B. Grammatiker und Dichter im Fache der Litteratur (389).

Lit.: KL.-J. SACHS, Musikanschauung, Musiklehre, Musikausbildung, in: Die Musik d. 15. u. 16. Jh., hg. von L. Finscher, Neues Hdb. d. Musikwiss. III, 1, Laaber 1989.

(3) Die vokabulare Komponente bleibt in dieser in den Abschn. (1) und (2) angesprochenen Auffassung von Satzbildung insofern dominant, als compositio im musiktheor. Schrifttum bis ins frühe 18. Jh. ausschließlich auf den abstrakten Vorgang des Zusammenfügens selbst, respektive auf die strukturelle Eigenart des dergestalt verfertigten polyphonen Gebildes abhebt und generell keine inhaltlich-kreativen Aspekte oder Vorstellungen von Schriftlichkeit impliziert. So zielt auch die Prägung TABULA COMPOSITORIA lediglich auf das zur vorläufigen Ausarbeitung der zunehmend komplexeren satztechnischen Verhältnisse notwendige Aufzeichnungsmedium.
Seit der zweiten Hälfte des 15. Jh. erwägen Theoretiker den Vorgang der mehrstimmigen Satzbildung als simultanes und nicht stimmenweises Vorgehen – eine Differenzierung, die wohl unausgesprochen auch häufig der oben beschriebenen Gegenüberstellung von contrapunctus bzw. sortisatio und compositio zugrundeliegt. Eine der in dieser Hinsicht frühesten Quellen, ein anon. Trakt. aus der Zeit um 1476, zieht neben dem gebräuchlichen, vom Tenor ausgehenden Stimmenaufbau auch in Betracht, daß „alle Stimmen zugleich zusammengefügt [simul componi] werden können" (Hs. Regensburg 98 th., 340), zielt mit componere allerdings auf die oben, in den Abschn. II. (1) u. (2), behandelte horizontale Zusammenfügung eines Gesangs aus Tonfolgen.
J. Cochlaeus, der zu Beginn des 16. Jh. diesen

Passus aufgreift, schließt den Hinweis an, daß im Unterschied zu dem geübten „Compositor" – und hier ist das ‚vertikale' Begriffsverständnis gemeint – Anfänger noch nicht die simultanen Intervallbezüge ‚auswendig' überblicken und deshalb aus Gründen der Anschaulichkeit zum „sicheren" Aufbau des Satzes die Hilfe des Zehnliniensystems, das alle Stimmen übereinander verzeichnet, in Anspruch nehmen sollten:

Musica. Decastichon (Köln 1507) III *Exordium in partem terciam. que componendi ars et contrapunctus dicitur:* Possunt autem omnes partes simul componi et quelibet item primum ac seorsum. Frequentius tamen tenor ceteris prior poni solet. Etenim exercitatus cantilenarum compositor singulas partes seorsum facere potest: rudimenta vero addiscentes (quum vocum concordantiae atque clausule animo nondum insident) per decem lineas omnes certe partes simul componere opere precium est (f. E 4).

Auctor Lampadius trennt in seiner Schrift *Compendivm mvsices* (Bern 1537) das angesprochene Zehnliniensystem als scala decemlinealis oder scala compositoria von dem Medium der tabula compositoria, auf dem die Linien der scalae notiert werden. Er veranschaulicht mit zwei vierstimmigen Notenbeispielen, daß das System dazu dient, um zuerst den harmonischen ‚Gerüstsatz' als „einfache" Variante der „Zusammensetzung" – „Hæc est simplex concordantiarum compositio secundum prædictas regulas..." – einzutragen, dem anschließend die ausgearbeitete Version – „...posset enim multo subtilius & velotius construi, hoc modo" (f. F vii) – folgt. Im Zusammenhang mit der Bezeichnung tabula compositoria für eine Holz- oder Steintafel, deren Einträge nach Gebrauch wieder gelöscht werden können, bespricht Lampadius das Verfahren des componere als abstrakten Reflexionsvorgang vor aller Schriftlichkeit, insofern niemand etwas „Gelungenes zusammensetzt", der sich nur an der Anschaulichkeit der schriftlichen Konstruktion („ad practicam") orientiert und nicht die mentale Vergegenwärtigung der gewünschten Intervallbeziehungen („ad Theoricam"), bzw. des zugrundeliegenden Regelsystems beherrscht:

Da tabulam compositoriam, quam veteres illi Musici vsurparunt? Tabulam qua vsus Iosquinus & Isaac & reliqui eruditissimi, nemo verbis neque exemplis tradere potest. Eius ratio est, quod veteres illi, tabulis ligneis vel lapideis non contenti fuerunt, non quod ijs non vsi fuerint, verum magis se ad Theoricam quam ad practicam applicarunt, quare qui hanc artem ignorant, nihil certi component, sed planè operam luserint.
Quomodo hæc deprehendam? obscura quidem res est, præcipue Theoricam ignorantibus, natura enim, in hac arte componendi cantilenas, reddimur eruditiores certioresque; Quemadmodum enim Poëtæ naturali quodam impetu, ad condenda Carmina, excitantur, habentes in animo res, quas descipturi sint, inclusas etc. Sic etiam oportet Componistam prius quasdam, in animo, clausulas, sed optimas, excogitare, & quodam iuditio easdem perpendere, nè aliqua nota totam uitiet clausulam, & auditorum aures tædiosas faciat. Deinde, ad exercitationem accedere, hoc est, excogitatas clausulas, in ordinem quendam distribuere, & eas, quæ uidentur aptiores seruare (f. G v').

*

Exkurs: In diesem Kontext gilt festzuhalten, daß der hier behandelte Begriff grundsätzlich bis ins 18. Jh. zurückgebunden bleibt an die abstrakte Normativität des zugrundeliegenden harmonischen Regelsystems. Die durch die tabula oder scala compositoria gestiftete und mit Vorbehalt betrachtete Anschaulichkeit verlagert sich allerdings zunehmend auf die sinnliche Erfahrung oder die Grifflogik der akkordischen Instrumente, denen gegenüber das Primat der harmonischen Theorie seitens der Musiktheoretiker insbesondere im Zusammenhang mit dem musikgesch. Ablösungsprozeß in der ersten Hälfte des 18. Jh. betont wird:

Fr. X. Murschhauser, *Academia musico-poetica bipartita* (Nürnberg 1721): *Musica Poëtica*, oder *Compositio Musica*... ist eine *Scientia Practica*, Wissenschafft/ oder Kunst/ eine *regulirte Harmoniam*, oder Zusammenstimmung per *Consonum, & Dissonum*... zu erfinden/ und aufzusetzen; aber nicht durch steten Behilff des Claviers/ *Theorba*, oder anderer Instrumenten &. welche dißfalls dem *Compositori* manichsmal mehr Schaden/ als Nutzen bringen. Dessentwegen man sich dergleichen Werck-Zeugs hierzu nicht viel bedienen solle (1 f.);
M. Spiess, *Tract. mus. compos.-pract.* (Augsburg 1745): Allein, *Componi*ren auf das Gehör allein ohne alle *Theorie* ist gefährlich (2 b);
J. Adlung, *Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit* (Erfurt 1758): Einige werden Claviercomponisten genennet, aber nicht in dem Verstande, als wenn sie Clavierstücke setzten, sondern weil sie ihre Sätze und Gänge vorher auf dem Claviere suchen und locken müssen, ehe solche dem Papiere können anvertrauet werden; ausser dem wissen sie nichts (771).

Lit.: W. Braun, Komponieren am Klavier, AfMw XXIII, 1966.

*

Verbunden mit einem dezidierten Hinweis auf die Bedeutung der Baßstimme für die Ausprägung der „Harmonia" zitiert M. Praetorius aus einer bislang nicht verifizierten lat. Schrift des 16. Jh., die jene von Cochlaeus und Lampadius betonte graphische Veranschaulichung neben der Hörerfahrung positiv als diejenige Instanz bewertet, mit der die Baßfunktion zu erkennen und zu regulieren sei, um eine aus deren Fehlen offenkundig resultierende „Kakophonie" zu vermeiden:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Vnd felt mir ein/ daß ich an einem Ort vor diesem gelesen: *...aliàs* κακοφώνια, *ubi fundamentum non substruitur, existit, id quod tabula Compositoria & experientia testatur* (95 f.).

In den Ausführungen des 16. und 17. Jh. zu der notenschriftlichen Umsetzung der Mehrstimmigkeit spielen allerdings Prägungen wie tabula oder

scala compositoria, die auf den Vorgang des Zusammenfügens rekurrieren, keine bedeutende Rolle. Unspezifische Bezeichnungen wie die schon erwähnte scala decemlinealis, systema, cartella oder Löschtabell herrschen vor.

Cl. Sebastiani beispielsweise erwähnt den Ausdruck scala decemlinealis im Zusammenhang mit sukzessiver wie simultaner Aufzeichnungstechnik. Das gebräuchliche, vom Tenor oder einer anderen Stimme ausgehende Verfahren werde Anfängern erleichtert, wenn sie die scala mit Querstrichen versähen, um nicht von den unterschiedlichen Notenwerten hinsichtlich der vertikalen Intervallbezüge verwirrt zu werden; die ‚berühmteste' oder wohl kunstvollste Art, einen contrapunctus zu bilden, geschehe allerdings mit zwei „gleichzeitig durch die scala schreitenden" Stimmen, die der tenor gewissermaßen „in Eintracht" verbinde:

Bellvm mus. (Straßburg 1563) Cap. 30 *De Contrapvncto, siue compositione cantum Musicalium*: 1. Cupiens ergo componere quippiam. Primo formet tenorem, uel quacumque aliam vocem, secundum toni exigentiam sub quo regulatur.

2. Tenor una cum alijs dulcem habeat melodiam in uagis collationibus.

3. Tertio, necessarium duximus, artis huius tyronibus scalam decem linealem ut forment, formataque cancellis distinguant, ita ut singula tempora singulis cancellis, clauibus ritè signatis (ne confusa notarum commixtione impediantur) inscribere ualeant, hoc pacto...

4. Celeberrimus quidam contrapuncti modus efficitur si bassus cum discantu uel alia quauis uoce per decimam distans simul gradiatur, tenore concorditer ad utrumque commeante sic (f. S 4 f.).

Schonsleder sowie in direktem Anschluß Herbst identifizieren hingegen die „Modi componendi" bzw. die „im Componiren" üblichen „systema" gar mit drei Aufzeichnungsmöglichkeiten, dem Zehnliniensystem, das – so Schonsleder – insbesondere dem Organisten das Spielen erleichtere, dem gebräuchlichen stimmenweisen Fünfliniensystem übereinander und der Tabulatur als „modus per littera"; die Tabulatur, die schon Praetorius 1619 erwähnt hatte, um „richtig/ gut/ leicht vnd bequemer... daruff zu *Componiren*" (*op. cit.*, 126), sei zwar veraltet, habe aber den Vorteil, daß man keine löschbaren Tafeln benötige, sondern jedes Stückchen Papier zum Aufzeichnen der satztechnischen Bezüge ausreiche; nachteilig sei, daß wegen des definitiven Charakters der Niederschrift der „Autor" diese nicht den Schülern überlassen könne, sondern sie selbst vornehmen müsse:

W. Schonsleder, *Architectonice mvsices vniversalis* (Ingolstadt 1631) I, Cap. 2 *Modi componendi*: Tres sunt. Primus Belgarum & quorundam aliorum est, constans decem lineis... Modus iste familiaris est organistis, quibus notæ in suis spatijs ita visæ facilius veniunt in digitos.

Secundus modus est facilior quia distinctior & vsitatissimus: cum singulæ voces suas quinas lineas discrete habent: & compositio in tempora ductis per omnes voces lines distinguitur.

Tertius modus est per litteras, hoc est, notas ipsarum clauium, quæ singulæ sui litteris noscendæ proponuntur. Modus superiori ætate vsitatissimus: iam tantum non contemptus & vilis. Tamen commoda hæc habet. primum non est opus cartella, seu deletili tabula (quæ ad secundum modum pertinet,) sed quæuis chartula sufficiet, cui tua cogitata illineas... Vnicum incommodum est, quod puerum describendo allegare non potest (vt in secundo modo) auctorique ipsi labor ille suscipiendus (1 f.);

J. A. Herbst, *Musica Poëtica* (Nürnberg 1643): Wenn einer fragte/ was im *Componiren* für ein *Systema* zu gebrauchen sey? Ist die Antwort. Die erste Art vnd Manier zu *Componiren* ist der Niderländer vnd anderer/ so in 10 Lineen besteht...

Die andere Art vnd Manier ist leichter vnd nützlicher/ in deme ein jede Stimm ihre fünff vnterschiedliche *Lineen* hat/ vnd einen bessern Unterscheid macht/ wenn nemblich die *Tempora*, das ist 2 Tact/ wegen der durchgezogenen *Lineen* überzwerch/ fein ordentlich vnterschieden werden.

Der dritte *modus* Art vnd Manier ist/ *literis clavium*, oder Buchstaben nach gebrauch der Organisten zu *Componiren*... ist auch noch zur Zeit nicht zu verachten/ oder geringzuschätzen/ denn es seinen sonderlichen Nutzen hat: Dann erstlich hat man keiner *Cartell* oder Lösch*Tabell*... von nöthen: Sondern ein jeglichs Blätlein Papier ist genug/ eine *Composition* drauff zu zeichnen (33).

Lit.: S. Hermelink, Die Tabula compositoria, in: Fs. H. Besseler, Lpz. 1961.

(4) Das oben in den Abschn. III. (1) u. (2) erörterte Begriffsverständnis, bzw. die auf die rationale und artifizielle klangharmonische Zusammenfügung der Töne mehrerer Stimmen gerichtete Dominanz der vokabularen Komponente, bleibt bis ins 18. Jh. vom schriftlichen Aufzeichnen losgelöst und schließt ganz im Gegenteil auch spontane Ausführung nicht aus.

Erstens können die nationalsprachlichen Begriffswörter im Zusammenhang mit der überlieferten Mehrstimmigkeitspraxis des contrapunctus Herstellung und Resultat improvisatorischen Singens ansprechen. Schließt im 16. Jh. N. Vicentino dem Kap. *Modo di comporre sopra il canto fermo* eines mit der Überschrift *Modo di comporre alla mente sopra'i canti fermi* an (*L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, f. 82' f.), so übersetzt auch J. A. Herbst im 17. Jh. den Titel von G. B. Chiodinos *Arte pratica lat. et volgare Di far Contrapunto à mente, & à penna* (Venedig 1610) in seiner umfangreichen Titelangabe der *Arte Prattica & Poëtica* (Ffm. 1653) mit der aufschlußreichen Formulierung „wie man einen Contrapunct... Im Sinn/ und nicht mit der Feder Componiren und setzen solle". Im 18. Jh. wird diese Auffassung beispielsweise im BrossardD (Paris [1703] ²1705) tradiert – „Quand cette composition se fait sur le

champ & sans préparation, c'est *chanter sur le Livre,* ou *Contrapunctum extemporaneum...*" (15) – und begegnet noch abschließend im Franz. in der zweiten Hälfte des 18. Jh.:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Chanter sur le Livre*: Plain-Chant ou Contrepoint à quatre Parties, que les Musiciens composent & chantent impromptu sur une seule; savoir, le Livre de Chœur qui est au Lutrin: en sorte, qu'excepté la Partie notée, qu'on met ordinairement à la Taille, les Musiciens affectés aux trois autres Parties, n'ont que celle-là pour guide, & composent chacun la leur en chantant (85);
J.-B. de Laborde, *Essai de la musique ancienne et moderne* (Paris 1780) II, 3, Cap. 24 *Du Chant sur le Livre*: C'est prendre un sujet ou un chant tout fait, & composer & chanter, dans le même instant, au-dessus de ce sujet, un chant qui soit différent & qui fasse une bonne harmonie (55).

Zweitens wirkt in der ersten Hälfte des 18. Jh. die oben in Abschn. III. (1)(a) behandelte und in den folgenden Zitaten von Niedt 1710 und Heinichen 1711 explizit angesprochene enge Beziehung zwischen compositio und harmonia in die Generalbaßpraxis hinein. Die spontane Aussetzung einer bezifferten Baßstimme, bzw. der Vorgang des ‚Begleitens' sowie im weiteren Sinne die „Außführung" oder „execution" – letztere wird erst 1722 durch Mattheson aus dem mit Composition bezeichneten und in Anlehnung an die antike Rhetorik in inventio, elaboratio und executio gegliederten Schaffensvorgang herausgelöst (vgl. unten, V. (1)) –, entspricht im Verständnis der Zeitgenossen der grundlegenden vokabularen Auffassung der in Rede stehenden Begriffswörter, nämlich der Bildung eines Mehrklangs oder Akkords durch vertikalen Intervallaufbau, und begründet den Rang der Generalbaßlehre als Vorstufe zur Lehre von der ‚Composition':

D. Speer, *Grund-richtiger/ Kurtz- Leicht- u. Nöthiger/ jetzt Wol-vermehrter Unterricht d. Mus. Kunst. Oder/ Vierfaches Mus. Kleeblatt* (Ulm [2]1697) IV: Was ist die *Musicali*sche *Composition*? Sie ist eine ordentliche zier- und liebliche Zusammensetzung viel und weniger Stimmen/ und eine manierliche Außführung eines Gesangs (261);
A. Werckmeister, *Cribrvm Mvs.* (Quedlinburg u. Lpz. 1700): Denn wie dieser [Instrumental-Musicus] mit den vollkommensten *Instrumente* [Clavier] zu thun hat/ und darauf alleine dasjenige verrichten kan/ was sonsten in *Choro Musico* von vielen Personen muß verrichtet werden; Also ist auch sein *musicali*sches Spiel nicht anders/ als eine *ex tempore componi*rte vollstimmige *Sinfonia* oder *Sounata* (46);
ders., *Harmonologia Musica.* Oder kurtze Anleitung zur *Musicali*schen *Composition.* Wie man vermittels der Regeln und Anmerckungen bey den General-Baß einen *Contrapunctum simplicem* mit sonderbahrem Vortheil durch drey Sätze oder Griffe *Componi*ren/ und *extempore* spielen... könne (Ffm. u. Lpz. 1702);
Fr. Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo* (Venedig 1708): ...che l'accompagnare è un comporre all'improviso (88);

Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* I (Hbg 1710), Cap. 5: Die *Trias Harmonica* hat eigentlich ihren Usum in der *Composition,* weil aber der *General-Bass* ein Anfang zum *Componi*ren ist/ ja würcklich wegen Zusammenstimmung der *Con-* und *Dissonantien* eine *Composition* mag genennet werden/ welche derjenige machet/ so den *General-Bass* schlägt/ so sol auch hievon dieses Orts Meldung geschehen (f. B 2' f.); vgl. auch J. S. Bachs modifizierende Abschrift „...eine Composition extemporanea mag genennet werden..." (ed. Poulin, *J. S. Bach's Precepts and Principles For Playing the Thorough-Bass...,* Oxford 1994, Anhang, 12);
J. D. Heinichen, *Neu erfundene u. gründliche Anweisung...* (Hbg 1711), *Vorrede*: Daß der *Bassus Continuus,* oder so genannte *General-Bass,* nechst der *Composition* eine von den wichtigsten und *fundamentale*sten *Musicali*schen Wissenschaften sey/ dessen wird kein *Music*-Verständiger in Abrede seyn können. Denn woraus entspringt derselbe anders her als aus der *Composition* selbst? und was heisset endlich *General-Bass* spielen anders/ als zu der vorgelegten eintzigen *Bass*-Stimme/ die übrigen Stimmen zu einer völligen *Harmonie ex tempore* erdencken/ oder dazu *componi*ren? (1);
J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713) II, 1: Es gehören sonst zu einer *Composition* dreyerlei: *Inventio,* (Die Erfindung) *Elaboratio,* (Die Ausarbeitung) *Executio,* (die Ausführung oder Aufführung)... (104);
ders., *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739) II, 2: ...wer aber diesen [Gb.] tüchtig spielen will, der muß aus dem Stegreiffe componiren können (104);
G. A. Sorge, *Vorgemach. d mus. Compos.* I (Lobenstein 1745): ...Anweisung zum General-Baß, Durch welche ein *Studiosus Musicus* zu einer gründlichen Erkänntniß aller in der Composition und Clavier vorkommenden con- und dissonirenden Grund-Sätze... kommen, folglich nicht nur ein gutes Clavier als ein *Compositor extemporaneus* spielen lerne, sondern auch in der Composition selbst... *Profectus* machen kan (Titel);
vgl. zur engen Verbindung der Begriffe Composition und Generalbaß auch G. Ph. Telemanns Titelgebung *Fast allgemeines Evangelisch-Mus. Lieder-Buch/ ...zusammengetragen, in d. Harmonie gebracht..., nebst einem zu Ende angehangenen Unterrichte/ d. unter andern zur vierst.* Compos. *u. zum damit verknüpften General-Basse anleitet...* (Hbg 1730) sowie noch J. F. Agricolas Aussage, daß die „Regeln des Accompagnements... schon Composition, oder wenigstens das A B C derselben" darstellen (Rez. von G. M. Telemanns *Unterricht im Gb.-Spielen...,* Hbg 1773, in: Allgemeine Dtsch. Bibl. XXII, Bln 1774, 243).

Drittens findet schließlich dieses Begriffsverständnis – wenn auch nur für kurze Zeit – Anwendung in Bezug auf Improvisation generell:

C. Ph. E. Bach, *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* (Bln 1753) I: Die verzierten Cadenzen sind gleichsam eine Composition aus dem Stegereif (131);
J. Adlung, *Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit* (Erfurt 1758): Aber habe ich nicht schon gesagt, daß das Fantasiren eine wirkliche Composition sey aus dem Stegreif? (736; vgl. dazu auch die kontrastierende Formulierung, „ein Papiercomponist habe mehr Bedenkzeit, als ein Spieler", 732);
RousseauD, loc. cit., Art. *Fantaisie*: Pièce de Musique instrumentale qu'on exécute en la composant (215);

Art. *Moduler.* C'est composer ou préluder soit par écrit, soit sur un Instrument, soit avec la Voix, en suivant les règles de la *modulation* (300);
Art. *Préluder.* ...sur l'Orgue & sur le Clavecin l'Art de *préluder* est plus considérable. C'est composer & jouer in-promptu des Pièces chargées de tout ce que la Composition a de plus savant en Dessein, en Fugue, en Imitation, en Modulation, & en Harmonie (383).

IV. Ungeachtet ihrer dominanten technischen Bedeutung erhalten die Begriffswörter seit dem frühen 16. Jh. zumeist umgangssprachlich einen eindeutigen Bezug zu dem SCHÖPFERISCH-MUSIKALISCHEN HERVORBRINGEN und werden seit Mitte des 16. Jh. dem Bereich der musica poetica subsumiert.

(1) Die Übernahme der lat. Bezeichnungen compositio und componere als Lehnwörter ins Dtsch. um 1500 bringt augenscheinlich eine Verallgemeinerung der Bedeutung mit sich, die auf die selbstverständliche Gleichsetzung der Verfertigung eines polyphonen Gefüges mit der NOTENSCHRIFTLICHEN HERSTELLUNG EINES NEUEN INDIVIDUIERTEN STÜCKES hindeutet. So verzeichnen beispielsweise Konstanzer Domkapitelprotokolle unter den Pflichten S. Virdungs als succentor am dortigen Münster, daß er „componieren oder die knaben contrapunct leren" solle (zit. nach: M. Schuler, *Der Personalstatus d. Konstanzer Domkantorei um 1500*, AfMw XXI, 1964, 266). Das Kapitel faßt 1508 den Beschluß, „mit... dem ysaac componisten zureden, ob er etlich officia in summis festiuitatibus zesingen in ringem sold componieren und schriben lassen welt" (zit. nach: Schuler, *Die Konstanzer Domkantorei um 1500*, AfMw XXI, 1964, 41). S. Dietrich bietet 1522 dem Domkapitel an, diesem „ain nuw officium de apostolis durch inn componiert" zu schenken (Schuler, *Der Personalstatus...*, 273) und erhält 1525 die Erlaubnis, „morgens vor mittag im componieren" sich üben zu dürfen (ibid.).
Auch M. Agricola bezieht wohl die Lehnwörter auf den gesamten Ablauf der Mehrstimmigkeitsbildung einschließlich der schriftlichen Niederlegung:

Musica Figuralis Deudsch (Wittenberg 1532): Drumb bit ich noch vleissig/ alle erfarne Musicos vnd Componisten/ die noch verhanden sind/ sie wolten nicht/ wie bisher/ ihres schendlichen Texts/ als bullieder tichtens/ warten/ damit sie viel guts pappirs vnnützlich beklekket/ verderbet/ vnd kein guts geschafft/ sondern zu vielen lastern vnd schanden/ der jugent ein exempel geben haben... (f. A iij').

Der gleiche Sinn verbirgt sich möglicherweise hinter S. Roths Definitionen von „Componirn" als „gesang mit mehr stimmen machen", von „Composition" als „gesetzer gesang mit zweyen/ dreyen/ vier fünff vnd sechs stimmen" und von „Componist" als „gsangsetzer" (*Ein Teutscher Dictionarius*, Augsburg 1571; ed. Öhmann, in: *Mémoires de la Société Néo-Philologique de Helsingfors* XI, Helsinki 1936, 296 b).
Im Franz. findet composer als Tätigkeitsbezeichnung von „grans musicien" Anfang des 16. Jh. ebenfalls Eingang in den nicht spezifisch musiktheor. Sprachgebrauch und steht wohl auch hier pars pro toto für das gesamte Verfahren der mus. Neubildung von mehrstimmigen Gesängen:

E. D'Amerval, *Le liure de la deablerie* (Paris 1508): Et si sont grans musiciens, / Composans et chantans lyens... / / La sont les grans musiciens, / Qui composent tousiours liens... / Quelque chanterie nouuelle... (ed. Ward, Iowa City 1923, 225).

Im Ital. wird die Akzentuierung der elementaren Qualität des Schöpferischen vergleichsweise früh im Zusammenhang mit der Personenbezeichnung reflektiert: so schreibt G. Spataro am 6. 5. 1524 an P. Aaron, daß „li compositori nascano così come nascono li poeti" (ed. Blackburn u. a., *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford 1991, 295); demgegenüber fällt die unausgesprochene Gleichsetzung des technischen Verfahrens mit den erst im 18. Jh. begrifflich reflektierten Inhalten des Einfalls, der notenschriftlichen Verfaßtheit und des Werkcharakters auch im engeren mus. Sprachgebrauch auf. So erscheint schon um die Mitte des 16. Jh. eine Titelgebung wie *Madrigali a sei, a sette et a otto voce... composti da Vincentino Ruffo* (Venedig 1554).

(2) Die VERBINDUNG VON COMPOSITIO MIT DER KATEGORIE DER MUSICA POETICA setzt wenige Jahrzehnte nach dem Aufkommen des dritten, auf die schöpferische Tätigkeit abzielenden Bereichs der Musikauffassung ein, der die musica theoretica und die musica practica ergänzt. Vertritt A. Ornitoparchus noch zu Beginn des 16. Jh. die mittelalterliche und auf A. M. T. S. Boethius zurückgehende Meinung, daß der ‚eigentliche' musicus „nicht im Dienste des Tuns" stehe („non operis seruitio", *Musice actiue micrologus*, Lpz. 1517, I, 1, f. A iiij'), so gliedert N. Listenius die in einer früheren Schrift noch der musica practica zugeschlagenen ‚poetischen' Partien – „Mvsica Practica... Poetica siue fabricatiua dicitur quando opus post laborem relinquitur, veluti cum a quoque musica conscribitur" (*Rvdimenta mvsicae*, Wittenberg 1533, f. A iij') – später in seiner *Mvsica* (Wittenberg 1537) der neugeschaffenen Sektion der musica poetica ein (vgl. zur Interpretation der Wendung „musica conscribitur" als Abfassung eines musiktheor. Traktats W. Braun, *Dtsch. Musiktheorie d. 15. bis 17. Jh.* II, Gesch. d. Musiktheorie VIII, 2, Darmstadt 1994, 40).

Die von Listenius herrührende Definition der musica poetica, die nur das unspezifische facere und fabricare für das ‚Verfertigen' von Musik heranzieht –

[MVSICA] POETICA que neque rei cognitione, neque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, veluti cum a quopiam Musica, aut musicum carmem conscribitur, cuius finis est opus consumatum & effectum. Consistit enim in faciendo siue fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam, artifice mortuo, opus perfectum & absolutum relinquat, Vnde Poeticus musicus, qui in negotio aliquid relinquendo versatur (f. A iiij') –,

übernimmt H. Faber, ergänzt sie allerdings um die auf Boethius' *De inst. mus.* (um 500) I, 34, zurückgehende Formulierung „fingendi musicum carmen" und um einen Passus aus *De musica* (zw. 1100 u. 1121) des Johannes Affl., der die Wendung „[cantum] novum componere" enthält (CSM 1, 52: II,6):

Mvsica Poetica (hs. Hof 1548): Est ars ipsa fingendi musicum carmen. N o m e n deductum est a ποιέω quod est facio; Consistit enim haec Musicae pars in faciendo siue fabricando, hoc est in labore tali, qui etiam artifice mortuo opus perfectum et absolutam relinquit. Quare a quibusdam et fabricatiua vocatur.
De huius partis v t i l i t a t e vt paucis Lector admoneretur, libuit mihi ascribere Ioannis Pontificis verba, quae secundo capite habentur: Huius artis vtilitatis est, vbi ad naturam et artis cognitionem frequens exercitatio accesserit, vt de cantus qualitate, an sit vrbanus an vulgaris, verus an falsus iudicare possimus, et falsum corrigere et nouum componere (ed. Stroux, Port Elizabeth 1976, 5, 1–18).

Möglicherweise durch Fabers Rückgriff auf das mittelalterliche ‚lineare', allerdings wohl auf zeitgemäße Mehrstimmigkeit umgedeutete componere veranlaßt, fügt H. Finck seiner verkürzten Definition von musica poetica den Hinweis an, daß dies das ‚eigentliche' Tätigkeitsfeld der „Componistae" sei:

Practica Mvsica (Wittenberg 1556): MVSICA diuiditur tripliciter, in... Poëticam, quæ fingit carmen & cantilenas, et post laborem operis fabricati aliquid relinquit, estque propriè Componistarum (f. A ij').

Fincks Zuweisung der Personenbezeichnung zur musica poetica steht in enger Verbindung mit einer zunehmend stärkeren Akzentuierung des „Compositor" als schöpferisches Subjekt um die Mitte des 16. Jh..
H. Glareans konservativer und dem rein technischen Aspekt der (vokalen) Mehrstimmigkeitspraxis verpflichtete Auffassung von compositor und componere –

Dodekachordon (Basel 1547) III, *Prœmium*: Certe nostra tempestate Cantores & uocum moderatores, (quos quidam Symphonistas, Nos Symphonetas, Quintilianus Phonascos, quanquam non prorsus huius generis ut superiore libro [113] diximus, uulgus compositores uocant)... (195) –,

die zwischen der Neubildung oder ‚Erfindung' eines zugrundeliegenden tenors, bzw. ‚themas' (→ *Thema* I. (1)(a)), und mehrstimmiger Satzbildung, respektive der Erstellung einer polyphonen Fassung mit präexistentem tenor noch eindeutig differenziert –

III, 18: Themata quidem uetera festiuissime nostra ætate Symphonetæ quatuor componunt uocibus, at ipsi raro noua inueniunt (304) –,

steht eine nicht zuletzt von Glareans Betonung des Ingeniums (III, *De Symphonetarum ingenio*, 440) herrührende Tendenz gegenüber, die schöpferische Persönlichkeit nachdrücklicher hervorzuheben. Denn auch wenn A. Coclico in der auf seine Zeit zulaufenden historischen Gliederung zahlreiche Vertreter der Mehrstimmigkeit namentlich nicht unter der Benennung compositor, sondern unter der Rubrik „peritissimi Musici, & artificiosissimi Symphonistæ" auflistet (*Compendivm Mvsices*, Nürnberg 1552, f. B iiij'), deutet das demonstrative anthropologische Charakteristikum des Cap. *De compositionis regula, & notarum sincopis, & ligaturis* bereits auf den zukünftigen Stellenwert des „Komponisten" als kreativer Persönlichkeit:

Plures fuerunt qui se componistas iactarunt, quòd secuti regulas & species compositionis, non tamen habito usu contrapuncti, multa composuerunt, hos Dominus Iosquinus uilipendit, ac ludibrio habuit, dicens eos uelle uolare sine alis.
...ut ad componendum magno ducatur desiderio, ac impetu quodam naturali ad compositionem pellatur, adeo ut nec cibus nec potus ei sapiat, ante absolutam cantilenam, nam una hora plus conficitur, cum impetus ille naturalis sic urget, quam alias in integro mense. Inutiles itaque sunt componistæ, quibus desunt singulares hi motus (f. L ij');
vgl. in diesem Zusammenhang auch die Erwähnung des ‚Anreizes' oder ‚Antriebs', die von Boethius' *De inst. mus.* I ausgehend – „Secundum vero musicam agentium genus poetarum est, quod non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen" (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 225, 3–6) – im 16. Jh. durch Cl. Sebastiani aktualisiert wird:
Bellvm mus. (Straßburg 1563): Alij uero qui carmen fingebant, ut Poëtes et Musici cum Cómponistis naturali regebantur instinctu... (f. N 2).

Den begriffsgeschichtlich entscheidenden Schritt, nämlich die Zusammenführung von musica poetica, ‚harmonia componere' und der Qualität des Neuen, vollzieht G. Dreßler, da er im Unterschied zu Finck nicht nur die enge Verbindung zwischen Mehrstimmigkeit und musica poetica akzentuiert, sondern auch die Produktion „neuer" polyphoner Gebilde als deren Ziel festlegt:

Præcepta musicae poëticae (hs. Magdeburg 1563) I: Quid est Musica poetica?
Est ars fingendi musicum carmen. Differt a reliquis

Musicae partibus. Theorica considerat, practica canit. Haec vero novas harmonias componit, et opus absolutum vel authore mortuo post se relinquit (ed. Engelke, in: Gesch.-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg XLIX/L, 1914/15, 216).

Auffälligerweise greifen nachfolgende Definitionen die Formulierung Dreßlers nicht auf, sondern sprechen die Schaffung neuer Stücke weiterhin mit unspezifischen Verben an. In der ersten Hälfte des 17. Jh. verstärken sich allerdings wie bei Thüring 1624 demgegenüber die Versuche, componere – als eines unter mehreren Verben des ‚Machens' – im Sinne des griech. poiein zu interpretieren und den rein technischen Aspekt der Mehrstimmigkeit durch Verben wie connectere, conjungere, copulare oder fabricare zu bezeichnen:

J. Burmeister, *Musica* ἀυτοσχεδιαστικοῦ [sic] (Rostock 1601): MUSICA POETICA..., quæ est ars sive scientia..., quæ agit de formandis & canendis cantionibus juxta aртem..., est ars quæ Melodias & Harmonias docet effingere & componere (f. N 2);
SYNTAXIS (*...ordine compono*) est ratio conjungendorum sonorum plurium melodiarum in harmoniam (f. O 1ᵛ);
Poësis Musica, quæ est ex tribus Musicæ partibus una, sonos in harmoniam connectens...
Syntaxis quæ est ratio consonantes concentus in harmoniam copulandi... (f. O 4);
ders., *Musica poetica* (Rostock 1606): Musica Poëtica..., est illa Musicæ pars, quæ carmen musicum docet conscribere, conjungendo sonos Melodiarum in Harmoniam... (1);
J. Nucius, *Mvsices poeticæ* (Neiße 1613) I: Quid est Musica Poëtica?
Est, quæ non tantum nuda speculatione ac contemplatione artis, neque solo exercitio, vt Theorica & Practica contenta est, sed in opus erumpens, novos concentus disparibus vocibus incedentes, artificiosè producit.
Quem dicimus Poëticum Musicum?
Qui non solum Præcepta Musicæ apprimè intellegit..., sed qui... nouas Cantilenas cudit... (f. A 4);
J. Thüring, *Opusculum bipartitum* (Bln 1624) II, 1: Quid est Musica Poëtica?
Est ars, quæ harmonias seu carmina musica fabricandi, dijudicandi & emendandi rationem monstrat. Vel Est, quâ non tantum nudâ Speculatione...
Poëtica â verbo ποιέω, facio, fingo, fabrico, compono dicitur, eo quod faciat, fingat, componat harmonias; unde μέλοποϊΐα, quæ est ars faciendi carmen, sive cantum Musicum; vel rectè conjungendi & inflectendi intervalla harmonica in diversis sonis concentum efficientia...
Hinc est, quod illum Poëticum Musicum dicimus, qui... novas cantilenas cudit... (f. A 1 f.).

Erst J. A. Herbst schließt sich Dreßlers Zuordnung des technischen componere als zentraler Tätigkeit zur Herstellung neuer Werke an. Er emendiert alle anderen Verba activa der vorangegangenen Definitionen von musica poetica, greift jedoch das von Burmeister im oben zit. Beleg von 1601 auf die Melodiebildung bezogene lat. effingere (nachformen, darstellen, ausdrücken) als Übersetzung des griech. poiein auf und ordnet zusätzlich das Aufgabenfeld des „Verfertigens" eines „new *Opus* oder Werck" dem Musicus Poëticus als „Componisten" zu – eine Konstellation, die die terminologische Verfestigung des Begriffs Composition vorbereitet:

J. A. Herbst, *Musica Poëtica* (Nürnberg 1643): *Poëtica* oder *Melopoëtica fingit carmen musicùm*, à ποιέω *effingo*: So da im *componi*ren bestehet/ wie man nemlich einen newen Gesang/ oder wolklingende liebliche *harmoniam* setzen vnd machen soll/ daher kompt *Musicus Poëticus*, oder *Componist*/ welcher nicht allein Singen kan: Sondern welcher auch zugleich ein new *Opus* oder Werck an ihm selbsten zu verfertigen weiß/ daher es auch von etlichen *Fabricatura* oder *Ædificium*, ein Baw genennet worden: Dann gleich wie ein Werckmeister oder Zimmermann/ ein Hauß oder sonsten ein Gebäw/ so von jhme verfertiget/ hinter ihm verläst: Also auch vnd dergestalt kan jhme ein *Musicus Poëticus* oder *Componist*/ ein dergleichen *Musicali*sches Wercklein/ welches er mit grossem fleiß/ müh vnd arbeit/ durch diese Kunst zusammen gebracht/ zu seines Namens jmmerwärendem Gedächtnuß den Nachkömlingen hinderlassen (1).

Zu Beginn des 18. Jh. setzt schließlich J. G. Walther die „musicalische Composition" mit der musica poetica gleich – allerdings unter Einfluß von Herbst mit signifikanter Verschiebung der Bedeutung des griech. poiein vom ‚Machen' zum ‚Dichten' –, und markiert damit den Übergang des technischen Begriffs zu seiner im nachfolgenden Abschn. behandelten neuen und terminologischen Funktion als Bezeichnung der integralen schöpferischen Disziplin der Musik:

J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. Weimar 1708) I: *Musica Poëtica* (à ποιέω, *effingo*, ich erdichte etwas) oder die *musicali*sche *Composition*, unterrichtet, wie man eine liebliche und reine Zusammenstimmung der Klänge erstlich *inventi*ren, und hernach aufsetzen und zu Papier bringen soll, damit selbige hernachmahls kann gesungen oder gespielet werden. Und solche Zusammenstimmung nennet man nachgehends einen Gesang (ed. Benary, Lpz. 1955, 15).

V. Mit Anfang des 18. Jh. tritt die „musicalische Composition" ausgehend vom deutschsprachigen Raum die Nachfolge der musica poetica an. Die Umwandlung des vokabularen Begriffswortes und seiner satztechnischen Implikate zu einer Schlüsselkategorie des mus. Denkens, die Schriftlichkeit, Originalität, den seit dem 17. Jh. stärker in die musiktheor. Reflexion einbezogenen melodischen Gestaltungsbereich sowie den Vorgang der Umsetzung mentaler Inhalte in mus. Strukturen mit der Grundbedeutung des harmonischen ‚Zusammenfügens' verschmilzt, ist das Ergebnis des im vorausgegangenen Abschn. erörterten Prozesses, der die auf Mehrstimmigkeit bezogenen Aus-

drücke zunehmend enger mit den der musica poetica immanenten Merkmalen des Schöpferischen und des Neuen verknüpfte.

Die veränderte Funktion der Bezeichnung Composition als Terminus für die zentrale WISSENSCHAFTLICHE UND KÜNSTLERISCHE DISZIPLIN DER HERSTELLUNG NEUER ARTIFIZIELLER MUSIK nimmt von J. G. Walthers *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. Weimar 1708) ihren Ausgang, und es ist bezeichnend, daß in diesem frühen Stadium der begrifflichen Entwicklung das neue Verständnis die ältere Bedeutung noch nicht vollständig verdrängt hat, sondern dieser gleichsam ergänzend zur Seite tritt. Denn einerseits wiederholt Walther – ausgehend von der auf die „gute und künstliche *Harmonie* oder Zusammenstimmung" abzielenden Bestimmung von „Music" (ed. Benary, Lpz. 1955, 13) – die frühere und primär satztechnisch motivierte Auffassung von „musicalischer Composition" als mathematischer, auf die Herstellung von vertikalen Klangbildungen gerichteter Disziplin; andererseits erweitert er die Bestimmung von Composition als Wissenschaft, die generell und noch verstärkt durch physikalische Begründungsversuche seit der ersten Hälfte des 18. Jh. mit dem Harmonie-Begriff bis ins 19. Jh. verbunden bleibt, durch die Kategorie der „musicalischen Dicht-Kunst". Diese rückt – motiviert durch das Verständnis des griech. poiein als ‚dichten' und nicht mehr als ‚machen' – zusätzlich die Schaffung der „Melodey" in den Geltungsbereich des Begriffs. Dergestalt leitet Walther eine Aufspaltung der „Composition" in die Gebiete der Harmonie und der Melodie ein und inauguriert mit der darauf bezogenen Klassifizierung der dazugehörigen Lehrsysteme als Wissenschaft und als Kunst eine grundlegende Dichotomisierung der Disziplin, die die weitere Begriffsgeschichte bis in das 19. Jh. in eminentem Maße prägt:

II: *Thes.* I. *Musica Poëtica*, oder die *musicali*sche *Composition* ist eine *mathematische* Wißenschafft, vermöge welcher man eine liebliche und reine Zusammenstimmung der *Sonorum* aufsetzet und zu Papier bringet, daß solche nachmahls kann gesungen oder gespielet werden, den Menschen fürnemlich zu eifriger Andacht gegen Gott dadurch zu bewegen, und dann auch das Gehör und Gemüth deßelben zu ergetzen und zu vergnügen.
(a) *Musica Poëtica*, oder die *musicali*sche Dicht-Kunst à ποιέω, *effingo*, wird sie genennet deswegen, weil ein *Componist* nicht allein die *Prosodie* so wohl als ein Poët verstehen muß, damit er nicht wi{e}der die *quantitaet* der Sylben verstoße; sondern auch, weil er ebenfalls etwas dichtet, nemlich eine Melodey, von welcher er auch genennet wird *Melopoëta* oder *Melopoeus* (75).

Die fundamentale Stellung von Walthers *Praecepta* in diesem Prozeß der terminologischen Ausprägung, bzw. in der für die neuzeitliche Auffassung zentralen Gleichsetzung des griech. poiein mit der Vorstellung des ‚Dichtens', wird daran ersichtlich, daß sein *Mus. Lexicon* (Lpz. 1732) noch überwiegend die konservativen Bedeutungsschattierungen anführt. Denn ist die Definition von componere noch weitgehend kompatibel mit der Aussage der *Praecepta* –

...zusammensetzen, in Noten bringen; nemlich allerhand Melodien erfinden, und Harmonien aufsetzen, oder zu Papier bringen (178 a) –,

so greift doch die Begriffserklärung der musica poetica wieder die Erläuterung des griech. poiein durch die tradierten Vokabeln des facere und componere auf, ohne der 1708 durch das lat. effingere akzentuierten Nuance des ‚Dichtens' Erwähnung zu schenken:

...vom Griechischen ποιέω, *facio, compono*; also heisset die eigentlich also genannte *musicali*sche *Composition*, oder die Kunst, Melodien zu erfinden, und die *con-* und *dissoni*rende Klänge mit einander zu vermischen (434 a).

In der Folge dieser terminologischen Verfestigung des Begriffs ist das gesamte mus. Werk und nicht mehr nur seine mehrstimmige, bzw. akkordische Faktur, das Ergebnis einer Disziplin mit dem Namen Komposition:

J. N. Forkel, *Mus. Almanach für Deutschland auf d. Jahr 1789* [IV] (Lpz. 1788): Wien, am 26sten Febr. 1788. An diesem Tage und am 4ten März wurde Ramlers *Cantate*, die *Auferstehung und Himmelfahrt Christi* nach der vortreflichen Composition des unvergleichlichen Hamburger Bachs... aufgeführt (121);
Anon., *Kurze Uebersicht d. Bedeutendsten aus d. gesammten jetzigen Musikwesen in Wien* (AmZ III, 1800): Er [Beethoven] spielte ein neues Konzert von seiner Komposition, das sehr viele Schönheiten hat – besonders die zwey ersten Sätze (49);
Einladung zu dem Privat Concerte, welches Franz Schubert am 26. März [1828]... zu geben die Ehre haben wird: Sämtliche Musikstücke sind von der Composition des Concertgebers (Faks. in: *Neue Dokumente zum Schubert-Kreis*, hg. von W. Litschauer, Wien 1986, 64).

(1) Enthalten die oben in Abschn. IV. (2) zit. Definitionen der musica poetica schon seit der ersten Hälfte des 16. Jh. das Merkmal von SCHRIFTLICHKEIT – es sei nur an N. Listenius Formulierung „...Musica, aut musicum carmem conscribitur" (*Mvsica*, Wittenberg 1537, f. A iiij') erinnert –, so erwähnt doch erstmals J. G. Walther 1708 in dem im letzten Abschn. ausführlich behandelten Beleg explizit, daß die „musicalische Composition" nicht nur den Vorgang des abstrakten „Aufsetzens" bezeichnet, sondern auch impliziert, daß „man eine liebliche und reine Zusammenstimmung der *Sonorum*... zu Papier bringet". „Composition", so erläutert er später, seien die „scribendæ Musicæ Regulæ" (WaltherL, Lpz. 1732, 178 a).

Die Identifizierung des ‚Komponierens' mit dem Vorgang des ‚Schreibens' von Noten verläuft pa-

rallel mit einer Differenzierung der Begriffe Composition und Execution. Zwar resultiert J. Mathesons Auffassung von Composition zweifelsohne aus der Dreigliedrigkeit der in Analogie zur Rhetorik gebildeten mus. Tätigkeit:

J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713) II, 1: Es gehören sonst zu einer *Composition* dreyerley: *Inventio*, (Die Erfindung) *Elaboratio*, (Die Ausarbeitung) *Executio*, (die Ausführung oder Aufführung)... (104);
vgl. auch J. S. Bachs Vorrede zur Reinschrift der *Inventionen u. Sinfonien* (um 1720, revidiert 1723): Auffrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des *Clavires*... eine deütliche Art gezeiget wird, ...anbey auch zugleich gute *Inventiones* nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine *cantable* Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorgeschmack von der *Composition* zu überkommen (Neue Bach-Ausgabe V, 3, Kassel 1970, VII).

Doch zielt dann die nur wenig später von Mattheson selbst eingeleitete Trennung zwischen Composition und Execution wohl in erster Linie auf die zunehmende Ausklammerung spontaner und improvisatorischer Verfahren, die bis ins 18. Jh. ebenfalls durch componere sowie seine nationalsprachliche Äquivalente bezeichnet werden (vgl. oben, III. (4)), und spiegelt die Einschränkung des produktiven Vorgangs auf dessen schriftliche Variante:

Critica mus. II (Hbg 1725): Es bleibt aber gewiß, daß man zwischen *Execution* und *Composition* eines Stückes genauen Unterscheid machen müste... Also halte ich denjenigen vor einen guten *Raisonneur*, der sich die *Execution* nicht verführen läst, sondern das eigentliche *Fundament regardi*ret, nehmlich in so weit die Frage von der innerlichen, und nicht der äuserlichen Tugend eines Stückes ist (223);
ders., *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739) I, 2: Weiter in unsern Eintheilungen fortzufahren, so ist bekannt, und eben nicht unrecht gehandelt, daß man die *practi*sche Music unterscheidet *in compositoriam vel poëticam* (in die Setz-Kunst oder *Composition*) & *executoriam* (in die Ausführung selbst). Es werden hiebey der ersten die Gattungen des *Choral-* und *Figural* Gesanges, der zweiten Art aber die *Vocal-* und Instrumental-Sachen, als ein Paar Glieder, unterworffen. Allein, wenn wirs genau einsehen, gehet diese Eintheilung fast mehr auf die Personen, als auf die Dinge...
Zu einer jeden Vollziehungs-Music werden gemeiniglich zweierley Leute erfordert. Erstlich solche, die ein Werck erfinden, setzen, machen, verfassen oder vorschreiben, (*compositeurs*) und hernach solche, die es mit Singen oder Klingen vortragen (*executeurs*). Jene verfassen nicht nur *Choral*-Lieder und *Figural*-Stücke; sondern auch *Vokal-* und Instrumental-Sachen. Diese wiederum, ob sie schon überhaupt nur singen und spielen, können solches gleichwol auch theils *chorali*sch, theils figurmäßig verrichten. Die ersten sind Urheber; die andern Leser oder Vorleser von einerley und allerley Melodien (7).

Vor allem in Frankreich scheint ungeachtet der Trennung von composition und exécution das abstrakte Begriffsverständnis und damit die Trennung zwischen composer und écrire noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jh. geläufig zu sein –

M. Chabanon, *De la Musique* (Paris 1785) I, 18 *Du style en musique*: Nous considérons le style de deux manières, quant à la composition, & quant à l'exécution.
Du style quant à la composition.
Le mot *style*, lorsqu'on l'applique à la langue, signifie la manière de *composer* & *d'écrire*. Composer, c'est régler la suite & la marche de ses pensées, déterminer celles qu'il faut étendre, resserrer & même supprimer. Écrire, c'est choisir les tours, les mots, & en fixer l'arrangement (165) –,

obwohl auch dort zunehmend auf den notenschriftlichen Modus des ‚Komponierens' hingewiesen wird:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Composition*: C'est l'Art d'inventer & d'écrire des Chants, de les accompagner d'une Harmonie convenable, de faire, en un mot, une Pièce complette de Musique avec toutes ses Parties (110);
vgl. auch den Art. *Partition*: L'usage des *Partitions* est indispensable pour composer (364);
Meude-MonpasD (Paris 1787), Art. *Composer*: Inventer de la musique, et mettre sur le papier des idées nouvelles (34).

(2) Die Auffassung, daß die Herstellung eines mehrstimmigen oder akkordischen Satzes nicht nur auf fachlicher Kompetenz bzw. auf der Beherrschung lehrbarer Regeln beruht, sondern von vielfältigen mentalen Dispositionen des zuständigen Subjekts abhängig ist, geht Anfang des 16. Jh. von der Orientierung aller künstlerischen Schaffensvorgänge an der Poesie aus – „cum Poetis Symphonistæ, & pictores hoc commune habent, aliquid ingeniose facere" (H. Glarean, *Isagoge in mvsicen*, Basel 1516, f. D 2' f.) – und führt zur Verknüpfung der Instanz des ingeniums oder des impetus naturalis (vgl. oben, IV. (2)) mit den Personenbezeichnungen compositor und symphonista – Benennungen, die noch bei Glarean keine Verbindung zur Erfindung neuer ‚themata', bzw. neuer tenores, implizieren.
Im Unterschied dazu erwähnen Theoretiker seit dem 17. Jh. überwiegend im Zusammenhang mit dem Personal-, aber vereinzelt auch dem Verbalsubstantiv, den rhetorischen Begriff der Erfindung oder vergleichbarer anthropologischer Charakteristika, die wie beispielsweise bei Caus und Mace ergänzend zur Lehre des „Contrepoint, autrement Composition" oder zu den „Rules of Composition" hinzutreten müssen:

S. de Caus, *Inst. harmonique* (Ffm. 1615) II, *Proeme*: ...et en oultre il est requis de conduire ledit Contrepoint auec une belle inuention. Or cette inuention est un don de nature, lequel ne se peut acquerir bonnement par estude. L'experience s'en void iournellement en plusieurs hommes excellens en la theorique de ceste scien-

ce, lesquels sçauent aussy fort bien toutes les reigles requises en la pratique de la Composition, toutefois n'ayant ceste inuention naturelle, viennent à faire un Contrepoint fort ordinaire, lequel pourra estre de beaucoup surpaßé en gentille inuention par aucuns, lesquels n'auront nulle cognoissance de la theorique, ains seulement l'experience de la pratique. Et tout ainsy comme la poësie et la peinture requierent gens de nature inuentifs, aussy la Composition de la musique requiert une semblable naturelle disposition (f. A 2);

Ch. Butler, *The principles of Musik* (London 1636) I, *Epilogvs*: The foundation of these Rudiments beeing layd, you may begin to build your Practice thereon. But hee that affectet perfection in this rare faculti, and the honour of a good COMPOSER, let him first see that hee bee furnished with Natur's gifts: (aptnes, and abiliti of wit and memori) (92);

Th. Mace, *Musick's Monument* (London 1676): *The Rules of Composition*, are *Few* and *Easie*; and *Attainable* in a *Months Time*...

But as to the *Great, and Principal Matter of a Composer*, which is *Invention*; (and commonly the want of It, is the *Greatest Discouragement that a Young Composer meets with*) I know no *Better way*, than what may be found by *These Discourses, and Examples*... (138);

D. Speer, *Grund-richtiger/ Kurtz- Leicht- u. Nöthiger/ jetzt Wol-vermehrter Unterricht d. Mus. Kunst. Oder/ Vierfaches Mus. Kleeblatt* (Ulm [2]1697) IV: Was für ein *Subjectum* gehört zur *Composition*?

Kein *Incipient*, sondern ein wolerfahrner *Musicus Practicus*, der gleichsam von Natur darzu geschickt ist; dann so einer sich erst darzu zwingen soll/ und nicht gute *Naturali*en und Einfälle oder *Musicali*sche Fantaseyen von selbsten hat/ wird solche *Composition* langsam/ schwer und verdrossen hergehen; in dem es nicht genug/ gewiese Reguln deß Setzens halber/ was recht und *passir*lich/ oder was falsch und zu meiden ist/ gefaßt und erlernet haben/ sondern die Zier- und Lieblichkeit eines Satzes/ welche das beste bey der Sache thun/ muß gleichsam einem angebohren seyn (262).

Gelten noch in der zweiten Hälfte des 17. Jh. die Vorgänge des satztechnischen, mehrstimmigen ‚Zusammenfügens' und des Erfindens thematischer Grundlagen oder melodischer Verläufe als zwei deutlich voneinander getrennte Arbeitsgänge – wie beispielsweise die Titelgebung „*Hora decima musicorum Lipsiensium*, Oder Musicalische Arbeit zum Ab-blasen/ um 10. Uhr Vormittage in Leipzig/ Bestehend In 40. *Sonaten* mit 5. Stimmen..., *inventirt*, *componirt* und... heraus geben von Johanne Pezelio [J. Chr. Pezel]" (Lpz. 1670) veranschaulicht –, so werden Anfang des 18. Jh. beide Verfahren miteinander identifiziert und dadurch die behandelten Ausdrücke auch in der Verbform inhaltlich eng mit der SCHÖPFERISCHEN UND INNOVATIVEN QUALITÄT DES MUSIKALISCHEN ENDERGEBNISSES in Beziehung gebracht.

Die im Verlauf des 18. Jh. zunehmende und bei Rousseau abgeschlossene Gleichsetzung der ursprünglich getrennten Tätigkeitsfelder reagiert auf die Einbeziehung linearer Gebilde in den mus. Schaffensprozeß, denn in dem Maße, wie die im Unterschied zur harmonischen Dimension weitaus schwieriger kodifizierbare Melodiebildung an Gewicht gewinnt, verlagert sich der Status der Disziplin von der Wissenschaft zur Kunst und wird der Vorgang des ‚Erfindens', der sich grundsätzlich nur auf die melodischen Ebene und nicht auf die Harmonie bezieht, sowie die inhaltliche Originalität des Werkes zum Kern des Begriffsverständnisses, demgegenüber die Seite der Harmoniebildung als mechanischer Vorgang abgewertet wird:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705): ...COMPOSITEUR, qui invente des beaux chants, ou une bonne Harmonie; ...COMPOSITION... C'est aussi inventer de beaux chants (14);

J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. Weimar 1708) I: *Musica Poëtica*... oder die *musicali*sche Composition, unter richtet, wie man eine liebliche und reine Zusammenstimmung der Klänge erstlich *inventi*ren, und hernach aufsetzen und zu Papier bringen soll... (15);

M. Vogt, *Conclave Thesauri Magnæ Artis Musicæ* (Prag 1719) III, 2: Debet porrò Componista esse Poëta, ut non solum nôrit quantitates terminorum, sed etiam inventiosus sit thematum (144);

J.-Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie* (Paris 1722), *Table des termes*: COMPOSER. COMPOSITION. C'est, en termes de Musique, sçavoir inventer des Chants agréables, & mêlanger plusieurs Sons ensemble, qui produisent un bon effet; donner à chacun de ces Sons une Progression convenable... (xj);

J. Mattheson, *Critica mus.* I (Hbg 1722): Jeder guter Componist muß ein Original seyn; die Copien werden wenig oder nichts geachtet (304);

RousseauD (Paris 1768), Art. *Composer*: Inventer de la Musique nouvelle, selon les règles de l'Art (109);

Meude-MonpasD (Paris 1787), Art. *Compositeur*: Il faut être né homme de génie, car on ne devient pas plus musicien que poëte; et tel qui passe à Paris pour être un bon harmoniste, n'est autre chose qu'un ouvrier, un manœuvre qui emploie des matériaux. La progression des accords appartient à la chose et non pas à l'artiste. Mais la mélodie d'un beau chant est décidément *l'enfant* du compositeur (34).

(3) Die EINBEZIEHUNG DER MELODIE in die seit 1708 als „musicalische Composition" bezeichnete Disziplin stellt Anfang des 18. Jh. den wohl entscheidenden Schritt in der Umwandlung des satztechnischen Begriffs zu der zentralen schöpferischen Kategorie dar.

Zwar wird schon im 17. Jh. compositio als Prozeß der Mehrstimmigkeitsbildung ergänzend mit der Ausformung sinnvoller linearer Verläufe korreliert –

J. Thüring, *Opusculum bipartitum* (Bln 1624) II, 4: Cur dicitur Compositio? Quia in ordinem componit & ordinat consonantias, ut inde grata melodia oriatur (20) –,

bzw. nach „melodischen Arten" kategorisiert:

A. Kircher, *Mvsvrgia vniversalis* (Rom 1650) V: De com-

ponendarum omnis generis Melodiarum nouà, verà, certà ac demonstratiuà ratione (211).

Doch kommt im musiktheor. Schrifttum erst zu Beginn des 18. Jh. ein Bewußtsein auf für den Sachverhalt, daß die lineare Dimension mehr ist als nur ein sekundäres Ergebnis der klangharmonischen Konstruktion und über die einstimmige Spielart des harmonischen Gestaltungsbereichs hinausgeht, wie es noch in D. Speers Definition der „Musicalischen Composition" als „Zusammensetzung einer *Harmoni* oder Melodey" (*Grund-richtiger/ Kurtz- Leicht- u. Nöthiger/ jetzt Wol-vermehrter Unterricht d. Mus. Kunst. Oder/ Vierfaches Mus. Kleeblatt*, Ulm ²1697, 262) anklingt und auch durch J. Matthesons „deutlichen Unterschied zwischen der ein- und mehrfachen Harmonie" (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 133) zur Sprache gebracht wird.

Denn die Verknüpfung von Melodie mit der Disziplin der „musicalischen Composition" – und darüber kann auch Speers mißverständliche Formulierung nicht hinwegtäuschen – ist keine Übertragung der vokabularen Bedeutung des ‚Zusammenfügens' auf den horizontalen Gestaltungsbereich. Ganz im Gegenteil resultiert die Begriffserweiterung aus dem partiellen Verlust des vokabularen Geltens als Folge der oben, in Abschn. V., beschriebenen Gleichsetzung von Composition mit musica poetica durch J. G. Walther. Und auch hier erhellt der dort zit. Passus der *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. Weimar 1708) den terminologisch relevanten Vorgang, da Walther in seiner Definition der musica poetica einerseits als mathematische „Wißenschaft" der „lieblichen und reinen Zusammenstimmung" und andererseits als „musicalische Dicht-Kunst", die vom „Dichten" einer „Melodey" handelt, den Ausdruck „musicalische Composition" unausgesprochen noch den Ausführungen über die ‚harmonische' Seite der Disziplin vorbehält, demgegenüber jedoch explizit die subjektive Instanz, den „Componist" als Pendant zum „Poeten", im Zusammenhang mit der ‚melodischen' Definition erwähnt.

Ungeachtet des Nachklingens der älteren Bedeutung des Begriffs bei Walther setzen sich der Terminus Composition, seit den 1770er Jahren auch in der Schreibweise Komposition, und seine fremdsprachlichen Äquivalente zur Bezeichnung der schöpferischen Disziplin durch und umfassen in der Folge die vertikale wie die horizontale Bildung des mus. Gefüges. Ausgelöst durch die bereits angesprochene Schwierigkeit, dem harmonischen Regelapparat ein vergleichbares auf die Bildung der Melodie bezogenes Gegenstück zur Seite zu stellen, rückt zunehmend – in engem Zusammenhang mit der im vorangegangenen Abschn. behandelten Kategorie des Erfindens – die subjektive Disposition der schöpferischen Persönlichkeit, und damit der Status der Disziplin als Kunst, bzw. als „Setz-Kunst", wie es beispielsweise Mattheson im Titelblatt der bezeichnenderweise *Kern Melodischer Wißenschafft* (Hbg 1737) genannten Schrift formuliert, in den Vordergrund:

Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713) II, 3: Zum Beschluß dieses Capitels möchte noch überhaupt angemerckt werden/ daß/ da man sonst zu einer bereits verfertigten *Composition* nur die zwey Stücke/ nemlich: *Melodiam & Harmoniam* erfordert/ man bey jetzigen Zeiten sehr schlecht bestehen würde/ wofern man nicht das dritte Stück/ nemlich die *Galanterie* hinzu fügte/ welche sich dennoch auf keine Weise erlernen noch in Reguln verfassen läst/ sondern bloß durch einen guten *gout* und gesundes *Judicium acquiri*ret wird. Wolte man eine *Comparaison* haben/ und wäre der Leser etwan nicht *galant* genug/ zu begreiffen/ was die *Galanterie* in der *Music* bedeute/ so könte ein Kleid dazu nicht undienlich seyn/ als an welchem das Tuch die so nöthige *Harmonie*, die *Façon* die geziemende *Melodie*, und denn etwann die *Borderie* oder *Broderie* die *Galanterien* vorstellen möchte (137 f.);

A. Malcolm, *A treatise of musick* (Edinburgh 1721): Under this Title of *Composition* are justly comprehended the *practical Rules*. *1mo*. Of *Melody*, or the Art of making a single *Part*, i. e. contriving and disposing the single Sounds, so that their Succession and Progress may be agreeable; and *2do*. Of *Harmony*, or the *Art* of disposing and conserting several single *Parts* so together, that they make one agreeable Whole...

Observe again, *Melody* is chiefly the Business of the Imagination; so that the Rules of *Melody* serve only to prescribe certain Limits to it, beyond which the Imagination, in searching out the Variety and Beauty of Air, ought not to carry us: But *Harmony* is the Work of Judgement; so that its Rules are more certain, extensive, and in Practice more difficult. In the Variety and Elegancy of the *Melody*, the Invention labours a great deal more than the Judgment; but in *Harmony* the Invention has nothing to do, for by an exact Observation of the Rules of *Harmony* it may be produced without that Assistance from the Imagination (419 f.);

Fr. W. Marpurg, *Der Critische Mus. an d. Spree* (Bln 1750) II vom 11. 3. 1749: Es ist die Harmonie nur ein Theil der Setzkunst, und kann einer die Verbindung der Thöne *miteinander* in seiner völligen Gewalt haben, ohne der Verbindung derselben *hintereinander* gewachsen zu seyn (9 f.);

Es kann aber die Verbindung der Thöne auf zweyerley Art geschehen, *untereinander*, oder *hintereinander*. Die Lehre von der Verbindung der Thöne untereinander heisset die Lehre von der *Harmonie*, und die von der Verbindung hintereinander heisset die Lehre von der *Melodie*. Die Lehre von der Harmonie und Melodie zusammen heisset die *Composition*, oder die *Setzkunst* (12 f.);

ders., *Ueber d. Mus. Compos.* I (Lpz. 1773): Die musikalische Setzkunst oder Composition ist aber eine Wissenschaft, die Töne auf solche Art neben einander und über einander zu ordnen, oder zu setzen daß daraus eine dem Endzwecke gemäße Melodie und Harmonie entsteht (4);

J. Fr. Daube, *Der mus. Dilettant: eine Abh. d. Kompos.* (Wien 1773), *Vorbericht:* Ein gut gelegter Grund im Generalbasse, kann mit allem Rechte der Wegweiser

zur Komposition genennet werden. Die Ursache ist diese: der Generalbaß bestehet in der Kenntniß der Akkorde und ihrer Folge. Die Komposition hingegen, wie diese Akkorde mit der Melodie geschickt zu verbinden sind, damit aus dieser Vereinigung, die Ausdrückung, oder Abschilderung der Affekten erfolge...
Zwar kann man auch ganz gut die praktische Generalbaßlehre inne haben, ohne die Komposition zu verstehen. Allein wie man komponiren könne, ohne den Grund des Generalbasses zu wissen: dieses ist nicht möglich (1);
H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Compos.* I (Rudolstadt 1782), *Einl.*: Die Setzkunst verbindet, um ein Tonstück zu zeugen, die Töne entweder in einer Reihe oder nicht; in dem ersten Falle entweder in einer nacheinander hörbaren, oder in einer zusammen hörbaren Reihe. Solchemnach giebt es drey verschiedene Verbindungsarten der Töne, die erste, wo die Töne, nicht in einer Reihe verbunden, bearbeitet werden, und diese wird *Harmonie, Einfache Harmonie* genannt, die zweyte, wo sie in einer nach einander hörbaren Reihe verbunden werden, und diese wird *Melodie* genannt, die dritte, in einer zusammen hörbaren Reihe, und diese nennet man *Contrapunct, Satz,* oder *begleitende Harmonie* (7 f.).

Die schon im vorausgegangenen Abschn. gleichfalls erwähnte und zit. Abwertung der klangharmonischen Konstruktion als ‚Arbeit' im MeudeMonpasD (Paris 1787) signalisiert Ende des 18. Jh. abschließend die im folgenden Abschn. erörterte Dichotomisierung des in Rede stehenden Begriffs.

(4) Die Spaltung der schöpferischen Disziplin in ein material-stoffliches und ein inhaltliches Teilgebiet zu Beginn des 19. Jh. wird eingeleitet durch ausdrucks- und wirkungsästhetische Bewertungen von Musik, wie sie um die Mitte des 18. Jh. aufkommen.
Denn einerseits greifen zahlreiche Theoretiker wie beispielsweise Fr. W. Marpurg den aus dem Franz. stammenden Ausdruck mécanique auf und adaptieren ihn dem Sprechen über Musik insofern, als dieser – noch durchweg ohne die seit dem 19. Jh. geläufige pejorative Komponente – geeignet erscheint, den wissenschaftlichen Bereich der sogenannten Setzkunst, das Regelsystem der Harmoniebildung, zu charakterisieren:

Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos. I (Bln 1755), *Einl.*: Man mag für die Singstimme oder für Instrumente, für die Orgel, das Clavier, oder die Geige etc. zwey- dreyoder mehrstimmig, im Kirchen-Theatralischen, oder Kammerstyl, in deutscher oder welscher Sprache etc. und so weiter, componiren: So müssen alle diese verschiednen musikalischen Ausarbeitungen in einem gewissen Stücke übereinkommen, wenn die Ausarbeitung, eine jede in ihrer Art und Gattung, nach den auf die Vorschriften der Natur und Vernunft gebaueten Regeln der Kunst, Probe halten soll; das ist, *der Satz oder die Composition muß rein seyn,* und die Abhandlung dieses mechanischen Theiles aus der musikalischen Setzkunst, nebst der Lehre vom Generalbasse machet den Gegenstand dieser Blätter aus (12).

Andererseits jedoch verstärkt Ch. Avisons *An Essay on Mus. Expression* (London [1752] ^{2}1753) mit der hier von der Malerei abgeleiteten Kategorie des Ausdrucks die in dem System der musica poetica vorbereitete und in J. G. Walthers *Praecepta...* (hs. Weimar 1708) mit dem Begriff der Composition verbundene Auffassung der Musik als expressiver Kunst:

As the Excellence of a Picture depends on three Circumstances, *Design, Colouring,* and *Expression*; so in Music, the Perfection of Composition arises from *Melody, Harmony,* and *Expression.* Melody, or Air is the Work of Invention, and therefore the Foundation of the other two, and directly analogous to *Design* in Painting. Harmony gives Beauty and Strength to the established Melodies, in the same Manner as Colouring adds Life to a just Design. And, in both Cases, the Expression arises from a Combination of the other two, and is no more than a strong and proper Application of them to the intended Subject (21 f.).

In direkter Fortsetzung der auch von Walther vertretenen Forderung, daß die Gestaltung insbesondere der melodischen Dimension die Textaussage optimal umsetzen solle, definieren Musiktheoretiker seit 1750 als Ziel der Disziplin, mentale oder psychische Kategorien wie Empfindungen oder Gedanken musikalisch zum Ausdruck und zur Darstellung zu bringen, und umreißen mit dieser Begrifflichkeit die wesentlichen Bestandteile der musikalischen Werke:

Marpurg, *Historisch-kritische Beytr. zur Aufnahme d. Musik* II (Bln 1756): Daß diejenige Melodie die beste sey, in welcher alle Gedanken vom Componisten gehörig ausgebildet sind... (98);
G. J. Vogler, *Betrachtungen d. Mannheimer Tonschule* II (Mannheim 1779/80) 9./10. Lieferung 15. 3. 1780: Der Aufsatz musikalischer Gedanken, oder Sinne heißt Composition...
Diese Zusammensetzung der einzelnen Sinne und Perioden heißt Composition... (228 f.);
H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Compos.* I (Rudolstadt 1782), *Einl.*: Die Fertigkeit, die Töne so zu verbinden, daß sie geschickt sind, Empfindungen auszudrücken, und daß folglich dadurch ein Tonstück entsteht, diese ist mein Gegenstand; man nennet sie *Composition, Kunst zu Componiren,* auch *theoretische Tonkunst,* auch *Setzkunst* (7);
J. G. Portmann, *Leichtes Lehrbuch d. Harmonie, Compos. u. d. Gb.* (Darmstadt 1789) II: ...erhellet also, daß das Wort Composition nicht blos wörtlich eine Zusammensetzung einer Menge Accorde, oder gefällige Bruchstücke von Melodieen, ohne Ordnung und Zweck bedeute, sondern einen weit größern Umfang habe, und so viel heiße als: Die Fertigkeit, die Harmonie natürlich, zweckmäßig und mit Geschmack zu ordnen, auch daraus eine reine, naive, den Sachen, Worten, Gedanken und Instrumenten anpassende Melodie zu erfinden, auch beide in einen richtigen Zusammenhang zu bringen... (36);

Fr. A. Baumbach, Art. *Composition (Musik.)*, in: *Kurzgefasstes Hwb. über d. schönen Künste*, hg. von J. G. Grohmann (Lpz. 1795) I: Ist die Kunst..., neue Tonstücke hervorzubringen, und will man das Wesentlichste nicht übergehen, so setze man hinzu: Das Vermögen, selbige mit Gefühl und Charakter zu beleben (267);
vgl. noch A. Schönbergs Postulat „Komponieren ist doch vor allem die Kunst, einen musikalischen Gedanken und seine angemessene Darstellung zu erfinden" (*Zur Frage d. modernen Kompositionsunterrichtes* [Oktober 1929], in: ders., *Stil u. Gedanke*..., hg. von I. Vojtěch, Gesammelte Schriften I, Ffm. 1976, 245).

Konsequent greift Koch diese auseinanderstrebenden Tendenzen in der Musikanschauung der zweiten Hälfte des 18. Jh. auf und überführt sie in ein System gegenseitiger Bezogenheit. Lag die Aufspaltung in eine „innerliche" und eine „äuserliche Tugend eines Stückes" bzw. die Trennung zwischen ‚kompositorischer' und ‚interpretatorischer' Qualität schon dem oben, V. (1), zit. Passus aus J. Matthesons *Critica Mus.* (Hbg 1725) zugrunde, so verwendet Koch das Gegensatzpaar im Blick auf die „innere" und die den „mechanischen Regeln" unterworfene „äusserliche Beschaffenheit" der Melodie (*op. cit.* II, Lpz. 1787, 7). Im Art. *Komposition, Setzkunst* seines *Mus. Lexikons* (Ffm. 1802) schließlich gliedert er die Disziplin in einen „formellen" – inhaltlichen – und einen „materiellen", bzw. „mechanischen" Bereich. Kochs Erklärung veranschaulicht exemplarisch, wie die zu Beginn des 18. Jh. erfolgte Gegenüberstellung von Harmonie und Melodie, sowie die Zuordnung der Melodiebildung zum subjektiv-schöpferischen, letztlich irrationalen Bereich und die Charakterisierung des harmonischen Gebietes als Wissenschaft innerhalb der „musicalischen Composition" dann hundert Jahre später in eine fundamentale Dichotomie überführt wird, die auch insofern in den ontologischen Status der Werke hineinspielt, als sie mentale Vorstellung und konkrete mus. Realisierung strikt trennt:

Wenn es wahr ist, daß die Musik schon in der ersten Entwickelung ihres Keimes nichts anders war, als Ausdruck der Empfindungen durch unartikulirte Töne, und wenn hieraus folgt, daß sie auch bey ihrer Ausbildung, und bey der Anwendung derselben zur Unterhaltung des Geistes, keinen andern Zweck haben kann, als Empfindungen auszudrücken, so kann der mit dem Worte Komposition verbundene Begriff nichts anders bezeichnen, als die Kunst, Töne so zu verbinden, daß dadurch Empfindungen ausgedrückt werden können.
Das Vermögen solche Kunstprodukte hervorzubringen setzt voraus, daß der Tonsetzer im Stande sey, in seiner Vorstellung aus Tönen ein ganzes, oder ein solches Tongemälde zu bilden, wodurch der Zweck der Kunst erreicht wird, und daß er sodann dieses in seiner Vorstellung enthaltene Tongemälde durch die gewöhnlichen Zeichen so darstelle, daß es bey der Ausführung ohne Anstoß empfunden werden, und seinen Zweck erreichen kann. Die Komposition enthält demnach einen formellen und einen materiellen Theil, das heißt, sie bestehet sowohl in der Erfindung der Tonstücke, als auch in der richtigen Darstellung derselben durch Noten.
Der formelle Theil der Setzkunst, oder das Vermögen Tonstücke zu erfinden, die dem Zwecke der Kunst entsprechen, kann nicht durch Studium erlangt, nicht durch Regeln gelehrt werden; es gehört dazu das angebohrne Vermögen, welches man Genie nennet. Der materielle Theil derselben hingegen, oder die Darstellung der durch Genie hervorgebrachten Kunstwerke, die man auch den mechanischen Theil der Setzkunst nennet, ist eine Wissenschaft, die gelehrt und erlernet werden kann, und die man eigentlich meint, wenn von dem Studium der Komposition die Rede ist (877 ff.);
vgl. auch den zu Beschluß des Abschn. III. (1) zit. Beleg aus dem KochL, wo der „Gegenstand des Komponisten" als „ästhetische Verbindung der Töne" definiert wird, demgegenüber der „Contrapunktist" die „grammatische oder schulgerechte Verbindung der Töne" (389) im Blick hat.

Erscheint der „materielle Theil" in der Formulierung des KochL nur erst undeutlich skizziert, so sieht sich Koch wenige Jahre später in seinem *Hdb. bey d. Studium d. Harmonie* (Lpz. 1811) genötigt, zu betonen, daß sich dieser Bereich keinesfalls nur auf die notenschriftliche Darstellung beschränken dürfe:

Einl.: Man verstehet daher unter der Komposition die Kunst, ein Ton-Ideal oder Tongemälde zu schaffen, und durch organische Bildung zum Vortrage zu ordnen, oder das Vermögen, durch Tonverbindungen ein solches Kunstwerk hervorzubringen, welches bey seinem Vortrage ein schönes Spiel der Empfindungen ausspricht.
Anmerkung. Unter dem hier gebrauchten Ausdrucke: Ein Ton-Ideal zum Vortrage anordnen, muß nicht allein die organische Bildung oder Darstellung desselben vermittelst der Tonschrift, sondern auch die harmonische Umgebung desselben, und also alles dasjenige verstanden werden, was die Kunstsprache vermittelst der Wörter Ausführung und Ausarbeitung bezeichnet (3);
Daher werden zur Verfertigung neuer Kunstwerke zwey von einander ganz verschiedene Fähigkeiten des Geistes erfordert, nemlich 1) Dichtungskraft, oder das Vermögen ein schönes Tongemälde in der Vorstellung zu erzeugen, und 2) die Fähigkeit, dieses Tongemälde in organischer Bildung schulgerecht zum Vortrage darzustellen.
Die erste dieser Fähigkeiten setzt das angeborne Vermögen oder Geschenk der Natur voraus, welches man Genie nennet, und welches zwar durch Kultur ausgebildet und vervollkommt, nie aber durch Unterricht erlangt, oder durch Fleiß errungen werden kann; die zweyte Fähigkeit hingegen, nemlich das Vermögen, das in der Phantasie enthaltene Tongemälde in einer der Kunstschule angemessenen organischen Bildung darzustellen, ist ein Gegenstand der Kunst, welcher gelehrt und erlernet werden kann, und den man gemeiniglich den mechanischen Theil der Setzkunst nennet (3 f.).

(a) In Folge dieser grundlegenden Differenzierung konnotiert der Ausdruck Komposition im 19. und

20. Jh. – zum überwiegenden Teil in Rückführung auf seinen vokabularen Kern als Zusammenfügung – ein MECHANISCH-KONSTRUIERENDES, RATIONAL VERMITTELBARES VERFAHREN. Das anfänglich in Kontrast zur Kategorie des Organischen dezidiert negativ gefaßte Begriffsverständnis im Sinne einer Zusammenfügung greift Tendenzen der Musikanschauung auf, die seit Anfang des 19. Jh. wirksam sind. Spricht schon Chr. Fr. Michaelis in seinem Aufsatz *Ein Versuch, d. innere Wesen d. Tonkunst zu entwickeln* (AmZ VIII, 1805/06) davon, daß nicht „mechanische Zusammensetzung“, sondern „Organisation“ die notwendige „Kunstform“ ergebe (683), so verwendet J. W. von Goethe in einem vergleichbaren Kontext das Substantiv Komposition in eben diesem vokabularen Sinn einer Zusammensetzung und bewertet es als zu profan, um das Verfahren der Entstehung von Kunstwerken, die für ihn in Analogie zur organischen Natur stehen, zu benennen:

Gespräch mit J. P. Eckermann (20. 6. 1831): Es [Komposition] ist ein ganz niederträchtiges Wort... Wie kann man sagen, Mozart habe seinen Don Juan *komponiert*! – *Komposition!* – Als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! – Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus *einem* Geiste und Guß und von dem Hauche *eines* Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot (*Sämtliche Werke nach Epochen seines [Goethes] Schaffens* XIX, München 1986, 684).

Doch weicht diese pejorative Interpretation des Begriffs einer eher nüchternen Auffassung, welche die technische Schattierung als notwendige stofflich-materiale Ergänzung der inhaltlichen Merkmale begreift, vereinzelt mit Hilfe der Bezeichnung Construction präzisiert und – wie bei d'Indy – dieses Verständnis dezidiert mit der Architektur in eine Parallele setzt:

R. Schumann, Rezension von H. Berlioz' *Symphonie fantastique* (NZfM, Bd. 3, 1835): ...den vier Gesichtspuncten, unter denen man ein Musikwerk betrachten kann, d. i. je nach der F o r m (des Ganzen, der einzelnen Theile, der Periode, der Phrase), je nach der m u s i k a l i s c h e n C o m p o s i t i o n (Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Styl), nach der b e s o n d e r e n I d e e, die der Künstler darstellen wollte, und nach dem G e i s t e, der über Form, Stoff und Idee waltet (33 b);
Bis jetzt hatten wir es nur mit dem Gewande zu thun: wir kommen nun zu dem Stoff, aus dem es gewirkt, auf die m u s i k a l i s c h e C o m p o s i t i o n (41 a);
F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst* II (Jena 1841): So bezeichnen wir mit dem Namen C o m p o s i t i o n in der Musik gewöhnlich das Schaffen eines musikalischen Werks überhaupt, und man stellt unter dem Namen einer Compositionslehre die Gesetze und Regeln auf, nach denen ein musikalisches Werk aus dem vorhandenen Stoffe der Töne geschaffen wird. Dagegen haben die Aesthetik und Rhetorik diesem Worte die besondere Bedeutung ertheilt, daß wir die Gestaltung und Anordnung der einzelnen Theile zu einem Ganzen verstehen. Um jedem Mißverständniß zu entgehen wähle ich die Benennung der C o n s t r u c t i o n und erreiche damit denselben Gesichtspunct. Gibt nemlich die Erfindung den Grundgedanken eines Kunstwerks und dessen geistige Belebung, so kann das Werk erst dadurch Existenz gewinnen, daß in ihm die einzelnen Theile zu einem Ganzen geordnet und gefügt sind... (187 f.);
V. d'Indy, *Cours de Compos. mus.* II, 1 (Paris 1909) *La Composition musicale et la Construction Architecturale: Savoir construire*, telle est en définitive la connaissance indispensable à tout compositeur de musique digne de ce nom (15).

Die technischen Konnotationen des Begriffs Komposition übernimmt seit den 1830er Jahren im Dtsch. weitgehend die Prägung Kompositionslehre, die wohl auf C. Czernys Übers. von A. Reichas *Cours de compos. mus.* (Paris 1816[?]–1818) mit dem Titel *Vollständiges Lehrbuch d. mus. Compos.* (Wien 1834) zurückgeht – der Schmutztitel lautet lapidar „Reicha's Compositionslehre“. Erstmals lexikalisch verzeichnet wird dieses Stichwort im ersten Band des BernsdorfL (Dresden 1856), das die Tendenz der zahllosen Lehrbücher zur ‚musikalischen Komposition‘ im 19. und 20. Jh. illustriert, der Rubrik der Kompositionslehre das Regelgebäude der Musik insgesamt zu subsumieren und den stofflichen Gehalt des Begriffs auf sämtliche Bestandteile der mus. Theoriebildung auszuweiten:

Compositionslehre, die Gesammtheit aller Regeln, nach denen ein Tonstück grammatikalisch richtig verfertigt wird. Die Compositionslehre zerfällt in verschiedene Abtheilungen: in die Harmonielehre, in die Lehre vom Kontrapunkt, vom Kanon und der Fuge, in die Lehre vom Rhythmus, in die Lehre von der Form der Tonstücke, in die von der Instrumentation u.s.w. (590).

Im 20. Jh. läßt sich aufgrund des Verlusts verbindlicher Satzregeln seit dem Aufkommen der sogenannten Atonalität der Begriff Komposition nur vereinzelt in Bezug auf die avancierten zeitgenössischen Techniken nachweisen. Betont nüchtern definiert beispielsweise J. Cage:

Raison d'être de la musique moderne (Contrepoint Nr. 6, 1949): La *construction* en musique est sa divisibilité en mouvements, périodes et phrases. La *forme* est la continuité vivante de tout cela: elle est donc déjà, paradoxalement, du contenu. Nous appellerons *méthode* l'ensemble des moyens de contrôler la continuité d'une note à l'autre. Le *matériau* de la musique est le son et le silence. *Composer*, c'est mettre en rapport matériau, construction et forme à l'aide de la méthode (55).

Und begegnet zwar vereinzelt eine Prägung wie „authentische Komposition“, mit der W. Meyer-Eppler im Gegensatz zur „musikalischen Komposition“ auf den Wegfall der Interpretation in der Elektronischen Musik abhebt (*Klangexperimente*,

in: *Ber. über d. [2.] Tonmeister-Tagung...*, hg. von E. Thienhaus, Detmold 1951, 26), so lassen sich doch überwiegend zwei Tendenzen im technischen Sprachgebrauch des 20. Jh. feststellen. Einerseits gerät der Begriff Komposition als ‚Zusammenfügung' von strukturiertem Material in Gegenüberstellung zur Kategorie der Organisation:

K. Stockhausen, *Von Webern zu Debussy* (1954), in: *Texte zur elektronischen u. instrumentalen Musik*, Bd. I (Köln 1963): Eine neue Art des Hörens setzt ein, eine neue Art der Vorstellung von Form und Formzusammenhang. Ich komponierte gleichzeitig in zwei Richtungen: Einmal vom Element, dem Einzelton aus in Hinsicht auf die entstehende Bewegungsform... Gleichzeitig mit der Denkrichtung vom Element zur Struktur arbeite ich entgegengesetzt: Aus der Strukturvorstellung leite ich die elementaren punktuellen Vorgänge ab. *Gleichzeitig vom Element aus und von der Struktur* bzw. Bewegungsform *aus*: d. h. mikroskopisch und makroskopisch, synthetisch und analytisch, niemals nur das eine oder das andere; niemals nur organisieren, niemals nur komponieren (77);
P. Boulez, „*...Auprès et au loin*" (Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud/Jean-Louis Barrault, H. 3, 1954): Notons que le phénomène même de composition n'est pas la mise en jeu de tous les moyens à tout instant. Le malentendu qui nous guette et dont nous devons terriblement nous méfier, c'est de confondre composition et organisation (*Relevés d'apprenti*, Paris 1966, 201 f.).

Andererseits erfährt seine Bedeutung, sofern eine Reflexion überhaupt für notwendig erachtet wird, vor allem im Zusammenhang mit der elektronischen Musik eine Einschränkung auf die vokabulare Grundschicht, die es ermöglicht, mit der Bezeichnung Dekomposition den umgekehrten Vorgang anzusprechen:

Stockhausen, *Elektronische Musik u. Automatik* (1965), in: *Texte zur Musik 1963–1970*, Bd. III (Köln 1971): Ich komme zur automatischen Klangkomposition. Im folgenden werde ich den Begriff ‚Klang' in einer besonderen Weise verwenden. Um verständlich zu machen, was ich unter einem Klang verstehe, lassen Sie mich bitte skizzieren, was eine der Voraussetzungen zur Klangkomposition ist, die neue Prozesse fordert; nämlich: alle klanglichen Ereignisse, die in einer Komposition verwendet werden, für diese Komposition besonders herzustellen, zu komponieren – im wörtlichen Sinne zusammenzusetzen... (235);
ders., *Vier Kriterien d. Elektronischen Musik* (1972), in: *Texte zur Musik 1970–1977*, Bd. IV (Köln 1978): ...um diese Klangfarbe also zusammenzusetzen, zu ‚*komponieren*'... (365);
Komposition bestand immer aus dem Zusammensetzen von Teilchen wie das Wort *componere = zusammensetzen* auch sagt. Man bildete kleine Gebilde, Figuren aus einzelnen Komponenten. Man ging also immer davon aus, vom Kleinsten zum Größten zu komponieren, wobei als Kleinstes ein gegebener Ton... betrachtet wurde... (370);
Es geht mir hier darum, sich einen Klang in einer gegebenen Komposition als einheitliches Phänomen vorzustellen..., und diesen einheitlichen Klang jetzt auseinanderzutun, zu dekomponieren (371).

(b) Gegenüber der technischen Konnotation, die letztlich im 20. Jh. wohl auch im Hinblick auf ihre handwerkliche Komponente funktionalisiert wird, um der Überhöhung des schöpferischen Subjekts entgegenzutreten, erlangt jedoch im 19. und 20. Jh. die von poetischen und literarischen Schaffensvorstellungen gesteuerte Auffassung einer IM KÜNSTLERISCHEN SUBJEKT VERANKERTEN, SYSTEMATISCH NICHT ERFASSBAREN, EMPHATISCHEN UND INTEGRALEN KONZEPTION VON INHALTLICHER KREATIVITÄT ein solches Übergewicht, daß die Bezeichnung Komposition ihre begriffliche Präzision einbüßt und sich in die Idee einer diffusen subjektiven Entäusserung im mus. Material auflöst. Die anfänglich im 19. Jh. noch wahrnehmbaren Versuche, den Vorgang der mus. Umsetzung psychogen verankerter mentaler Bilder und Inhalte terminologisch zu fassen, weichen im 20. Jh. zunehmend dem Eingeständnis, daß sich ein derartiger Vorgang sowohl einer Regelvorgabe entziehe als auch letztlich erst im Nachhinein mit Hilfe ästhetischer Kriterien beurteilt werden könne. Insofern stellt die Preisgabe des konkreten terminologischen Charakters der Bezeichnung Komposition in inhaltlicher Hinsicht die letzte Konsequenz der seit der Gleichsetzung mit der Kategorie der musica poetica – und dem Vorgang des ‚Dichtens' – beobachtbaren Betonung der subjektiv-schöpferischen Komponente dar und parallelisiert das seit Anfang des 20. Jh. gleichfalls erkennbare Schwinden des rationalen, regelhaften Bedeutungsgehalts.
Wesentlich prägt das Begriffsverständnis des 19. Jh. die Weiterführung der Waltherschen Teilbestimmung der „musicalischen Composition" als auf die melodischen Dimension bezogene „Dicht-Kunst" und die Fortsetzung der von Koch 1811 beschriebenen schöpferischen Instanz der „Dichtungskraft", die in eine Identifizierung von komponieren und dichten, bzw. von Komposition und Tondichtkunst münden. So spricht Beethoven in einem Brief an N. Streicher (30. 7. 1817) davon, daß er „gedichtet, oder wie man sagt komponiert" habe (ed. Kastner Lpz. [1910] ²1923, 428), und G. Weber definiert in seinem *Versuch einer geordneten Theorie d. Tonkunst* I (Mainz 1824, 17) die „erfindende Tonkunst" als „Tondichtkunst, Composition". Die mit dem Begriff Komposition zunehmend enger verknüpfte Auffassung eines der Poesie vergleichbaren und auf die Transmission außermusikalischer Vorstellungen in die mus. Materie gerichteten Vorgangs, die im LichtenthalD (Art. *Comporre*, Mailand 1826, I, 182) mit der Wendung „esprimere delle idee estetiche" angesprochen wird, reflektieren einschlägige Lexikonartikel seit den 1820er Jahren:

HäuserL (Meissen 1828): Componiren, tonsetzen, tondichten, ein Tonstück erfinden (I, 53);
AnderschW (Bln 1829), Art. *Komponist*: Eigentlich verdient... jenen Namen... nur derjenige, der genau mit der Tonkunst vertraut, auch mit Genie, Geschmack und Gefühl die Bilder seiner Vorstellung wiederzugeben versteht (272);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835): Componist, *Compositoro*, Tonsetzer, Tondichter. Das letzte deutsche Wort bezeichnet etwas Höheres, als das erste. Es kann Einer ein guter Tonsetzer und doch ein schlechter oder mittelmäßiger Tondichter seyn... Wir reden vom Tondichter, dem der Tonsetzer vorausgegangen seyn, oder doch mit ihm Hand in Hand gehen muß. ...das Genie ist ziemlich gut für einen Componisten und für einen Tondichter gehört es (277 f.);
ibid. VI (Stuttgart 1838): Tonsetzkunst, auch Composition... Ist die Tonsetzkunst zur wirklichen Kunst der Darstellung innerer Gefühle und Seelenregungen geworden, oder mit anderen Worten: hat sie sich bis zur wirklichen Versinnlichung eines Geistigen im Menschen durch Töne aufgeschwungen, so heißt sie auch wohl Tondichtung, die alle ihre Gegenstände aus einer rein geistigen Welt entnimmt, und die Kunst der Poesie im ganzen Sinne des Worts umfaßt (669);
Mendel/ReißmannL X (Bln 1878), Art. *Tonsetzkunst*: Daher fasst man im weiteren Sinne Tonsetzkunst auch gleichbedeutend mit Composition und Tondichtung, als die Kunst: in tönenden Formen einen bestimmten Inhalt darzulegen (270).

Die notwendige Folge dieses Begriffsverständnisses, das auch der programmusikalischer Parteilichkeit völlig unverdächtige E. Hanslick mit der Formulierung „Componiren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material" (*Vom Mus.-Schönen*, Lpz. 1854, 35) anklingen läßt, ist die im frühen 20. Jh. akzentuierte Offenheit des schöpferischen Konzepts im Hinblick auf ein irgendwie geartetes mus. Regelgebäude, der um die Mitte des 20. Jh. auch die Preisgabe ästhetischer Kriterien folgt:

Ch. V. Stanford, *Mus. Compos. A short treatise for Students* (London 1911): The composition of music is no more an exact science than the painting of a piece. No rules can be laid down for it, no canons save those of beauty can be applied to it; and as invention, without which it cannot exist, may be said to be infinite, so there are no fixed bounds to its capabilities (1);
...in composition *per se*, there is no rule save that of beauty, and no standard save that of taste. It is only the composer who knows the rules of the game (3);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Composition*: In a sense, anyone who writes a piece of music is a composer, regardless of the length, originality, or artistic achievement of the piece. In the same way, anyone who daubs oil on a canvas may call himself a painter (168 a).

Lit.: L. SCHMIDT, Organische Form in d. Musik, Marburger Beitr. zur Musikwiss. VI, Kassel 1990, bes. 1–14 u. 236–243; CHR. VON BLUMRÖDER, Die Kategorie d. Gedankens in d. Musiktheorie, AfMw XLVIII, 1991.

VI. Es ist wohl seit dem frühen 16. Jh. gängige Praxis, mehrstimmige Stücke von seiten des Herstellungsvorgangs abstrakt als „Zusammenfügungen" anzusprechen. Aus diesem Selbstverständnis heraus leitet beispielsweise J. K. Kerll den Anhang seiner *Modulatio Organica* (München 1686), ein Verzeichnis seiner Werke für Tasteninstrumente mit Incipits, folgendermaßen ein: „Subnecto initia aliarum Compositionum mearum pro Organo et Clavicymbalo, in eum, quem dixi finem" (zit. nach: MGG VII, 855). Ähnlich spricht auch noch J. Mattheson im *Neu-Eröffneten Orch.* (Hbg 1713) von einer „bereits verfertigten *Composition*" (137). In diesem Zusammenhang fällt die späte terminologische Reflexion dieses Sachverhalts auf, denn erst im WaltherL (Lpz. 1732), das bezeichnenderweise und – wie der unten zit. Beleg des LichtenthalD bestätigt – offenkundig zu Recht vom ital. Stichwort *Componimento* ausgeht, sind Bestrebungen erkennbar, Composition neben seiner Bedeutung als Disziplin auch als Begriff für ein INDIVIDUELLES MUSIKALISCHES GEFÜGE ALS SCHRIFTLICH VORLIEGENDES WERK explizit zu definieren:

Componimento, pl. componimenti (ital.) *Composition, pl. compositions* (gall.) ein Musicalisches Werck, so bereits verfertiget ist (178).

Davon ausgehend wird anfänglich dieses Verständnis lexikalisch gleichsam nur am Rande, bzw. überwiegend zum Abschluß umfangreicher Ausführungen hinsichtlich der Disziplin behandelt:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Composition*: On donne aussi le nom de *Compositions* aux Pièces mêmes de Musique faites dans les règles de la *Composition*: c'est pourquoi les *Duo, Trio, Quatuor* dont je viens de parler, s'appellent des *Compositions* (111);
LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Composizione*: Ordinariamente si prende anche questa parola nel senso di *componimento musicale*, o sia *pezzo di musica*, e talvolta diventa pure sinonimo della stessa parola *musica* (I, 182);
HäuserL (Meissen 1828), Art. *Composition (ital. Componimento)*: Composition nennt man auch ein selbstständiges Tonstück (I, 53);
AnderschW (Bln 1829), Art. *Komposizion*: Gewöhnlich wird ein verfertigtes Musikwerk eine *Komposizion* genannt (272);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): *Composition*, nennt man auch das auf diese Weise Geschaffne, mithin jedes Tonstück... (83);
GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835), Art. *Komposition*: Auch ein musikalisches Erzeugniß wird Komposition genannt (256 b);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835), Art. *Composition*: Formell versteht man darunter auch jedes einzelne für sich bestehende Tonstück, als Product jener Setzkunst oder als die künstlerische Leistung, das geschaffene Werk eines Componisten oder Tonsetzers (280);
BernsdorfL I (Dresden 1856), Art. *Composition*: ...auch das Tonstück selber (590);

Mendel/ReißmannL II (Bln 1872), Art. *Composition*: ...wird auch häufig gleichbedeutend mit Tonstück... gebraucht (534);
RieweW (Gütersloh 1879), Art. *Composition*: ...ferner das Ton- oder Musikstück selbst (59).

Doch seit Anfang der 1830 Jahre rückt die in Rede stehende Bedeutung zunehmend in den Mittelpunkt oder zumindest an den Anfang der Darstellung – wenn sie sich nicht wie im GaßnerL in der Anführung dieses Begriffsinhalts erschöpft – und bildet auch im Sprachgebrauch des 20. Jh. häufig den konkreten Ausgangspunkt der Sacherklärungen:

BurkhardW (Ulm 1832), Art. *Komposition*: Eine Zusammensetzung musikalischer Gedanken, ein Tonstück (Tongebilde, Stück) (163);
GaßnerL (Stuttgart 1849): *Composition*. Formell versteht man darunter jedes einzelne für sich bestehende Tonstück als Product der Setzkunst oder als die künstlerische Leistung, das geschaffene Werk eines Componisten oder Tonsetzers (209 b);
DommerL (Heidelberg 1865): *Composition*, ein Tonwerk... (181);
M. Lindley, Art. *Composition*, New GroveD (London 1980): A term usually referring to a piece of music embodied in written form... (IV, 599).

Lit.: W. GURLITT, Die Kompositionslehre d. dtsch. 16. u. 17. Jh., Kgr.-Ber. Bamberg 1953, wiederabgedruckt in: ders., Musikgesch. u. Gegenwart, Bd. I, BzAfMw I, hg. von H. H. Eggebrecht, Wiesbaden 1966; E. TH. FERAND, Art. Kompos., MGG VII, 1958; DERS., Zum Begriff d. „compositio" im 15. u. 16. Jh., Kgr.-Ber. Köln 1958; C. DAHLHAUS, Musica poetica u. mus. Poesie, AfMw XXIII, 1966; W. WIORA, Musica poetica u. mus. Kunstwerk, Fs. K. G. Fellerer, Regensburg 1962; E. T. CONE, What is a compos., Current Musicology V, 1967; H. H. EGGEBRECHT, Art. Kompos., RiemannL, Sachteil d. 12. Auflage, Mainz 1967; DERS., Opusmusik, SMZ CXV, 1975, wiederabgedruckt in: ders., Mus. Denken, Wilhelmshaven 1977; CHR. STROUX, Die musica poetica d. Mag. Heinrich Faber, Diss. maschr. Port Elizabeth 1976; B. J. BLACKBURN, On Compositional Process in the Fifteenth Cent., JAMS XL, 1987; P. CAHN, „Ars poetica" u. musica poetica – Quintilian u. Horaz in d. Musiktheorie u. Kompositionslehre d. 15. u. 16. Jh., in: AINIΓMA. Fs. H. Rahn, Bibl. d. Klassischen Altertumswiss., N. F., 2, 78, Heidelberg 1987; DERS., Zur Vorgesch. d. „Opus perfectum et absolutum" in d. Musikauffassung um 1500, in: Zeichen u. Struktur in d. Musik d. Renaissance, hg. von Kl. Hortschansky, Musikwiss. Arbeiten XVIII, Kassel 1989; DERS. u. KL.-J. SACHS, Art. Kompos., MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. V, Kassel u. Stuttgart 1996.

Markus Bandur, Freiburg i. Br. 1996

Concerto / Konzert

ital. concerto, von lat. con-certare, wetteifern, kämpfen, streiten, disputieren; in der Vetus Latina (2.–3. Jh.) mit jemandem mitwirken, zusammenwirken (Phil. 4, 3 [cod. g]: „quae in euangelio collaboraverunt vel concertaverunt mihi vel mecum"; Phil. 1, 27 [Mar. Victorin.]: „concertantes cum fide euangelii"); im Anschluß an diese kirchensprachliche Bedeutung ital. concertare (seit 14. Jh.), etwas miteinander verabreden (bei Boccaccio), etwas miteinander in Übereinstimmung bringen, etwas aufeinander abstimmen, etwas miteinander vereinigen, zusammenwirken; dazu die adverbielle Redewendung di concerto, im Einverständnis (d'accordo), zusammen; daraus (nach W. v. Wartburg, *Frz. Etymolog. Wörterbuch* II, 2, Basel 1946, s. v. *concertare*) das Substantiv concerto, Abmachung, Vereinbarung, Übereinkommen, Übereinstimmung, Einverständnis, Einigkeit, Vereinigung; dazu Diminutiv concertino;

ital. conserto, toskanische Nebenform zu concerto (nach H. Bottrigari, *Il desiderio*, Venedig 1594, 9), die zwischen 1550 und 1630 in mus. Zusammenhang wie die Hauptform verwendet wird (nach Boyden 1957), nicht – wie u. a. Daffner (1906) und Giegling (1949) annahmen – eine von lat. conserere abzuleitende Grundform;

Lehnwörter (seit dem 16./17. Jh.): dtsch., engl., frz. concert, span. concierto, dtsch. Schreibweise seit dem 19. Jh. Konzert; für die mus. Bedeutung II. (6) wird seit dem 18. Jh. im Engl. und Frz. das Fremdwort concerto gebraucht.

Die mus. Verwendung von ital. concerto (seit 1519) knüpft an die aus concertare, zusammenwirken, etwas aufeinander abstimmen, etwas miteinander vereinigen, abzuleitenden Substantivierungen an. Demgegenüber wird im dtsch. Musikschrifttum seit Praetorius (1619) auf die lat. Bedeutung von concertare zurückgegriffen.

I. (1) Im Bereich der mus. Aufführungspraxis ist das ital. Substantiv concerto seit dem frühen 16. Jh. als Sammelbezeichnung für jede Art des MUS. ENSEMBLES nachweisbar. (2) In engem Anschluß an diesen Wortgebrauch wird concerto seit Mitte des 16. Jh. auch auf den ZUSAMMENKLANG VON (KONTRAPUNKT-)STIMMEN sowie auf den AKT DES ZUSAMMENKLINGENS bezogen. (3) Im Zusammenhang mit bestimmten Kompositionen bezeichnet concerto im 16. Jh. die zur klanglichen Realisierung eines mehrstimmigen Tonsatzes verwendete BESETZUNG. (4) Während der 1. Hälfte des 17. Jh. wird die Ensemblebenennung concerto im Zusammenhang mit Vokalmusik auch zur Bezeichnung eines obligaten INSTRUMENTALENSEMBLES verwendet. (5) In der Praxis der Ensembleteilung bezeichnet concerto grosso seit dem späten 17. Jh. das MEHRFACH BESETZTE, concertino das in der Regel SOLISTISCH BESETZTE STREICHERENSEMBLE.

II. (1) Gegen Ende des 16. Jh. wird concerto auch auf die FÜR ENSEMBLE BESTIMMTE MUSIK übertragen. (2) Der Anwendungsbereich dieser Wortverwendung erstreckt sich zunächst vor allem auf VOKALE ENSEMBLEMUSIK. (3) Von diesem generellen Wortgebrauch grenzt Praetorius (1619) eine spezielle – im Sinne von LAT. CONCERTARE (WETTEIFERN) zu interpretierende – Wortverwendung ab. (4) Seit der 2. Hälfte des 17. Jh. dient concerto zunehmend als Bezeichnung INSTRUMENTALER ENSEMBLEMUSIK. (5) Ihrer Verwendung als Ensemblebezeichnungen entsprechend werden concerto grosso und concertino seit Ende des 17. Jh. auch als Werktitel verwendet; ersterer für KOMPOSITIONEN MIT MEHRFACH BESETZTEM STREICHERENSEMBLE, letzterer für SOLISTISCH ZU BESETZENDE INSTRUMENTALWERKE. (6) Ihre bis zur Gegenwart gültige terminologische Fixierung im Sinne von KOMPOSITION FÜR EIN ODER MEHRERE SOLOINSTRUMENTE UND ORCHESTER erfährt die Bezeichnung Concerto (Concert, Konzert) während der 1. Hälfte des 18. Jh. im dtsch. Sprachbereich. (7) Seit dem frühen 19. Jh. werden neuere Sonderformen des Konzerts durch SPEZIFIZIERTE WERKTITEL terminologisch erfaßt.

III. (1) Seit dem frühen 18. Jh. erscheint das Lehnwort Concert im dtsch., engl. und frz. Sprachgebrauch zunehmend auch als Bezeichnung mus. Veranstaltungen – eine Verwendungsweise, die sich ursprünglich auf die MUS. ZUSAMMENKUNFT bezieht. (2) In dem Maße, in dem im 18. Jh. Zuhörer zum integrierenden Bestandteil mus. Veranstaltungen werden, verschiebt sich die Bedeutung auf MUSIKAUFFÜHRUNG VOR EINEM AUDITORIUM. (3) Seit der 2. Hälfte des 18. Jh. tritt als Grundbedeutung ÖFFENTLICHE MUSIKAUFFÜHRUNG immer stärker hervor.

I. (1) Im Bereich der mus. Aufführungspraxis ist das ital. Substantiv concerto seit dem frühen 16. Jh. als Sammelbezeichnung für jede Art des MUS. ENSEMBLES nachweisbar. Wie den Belegen außerhalb des mus. Fachschrifttums und der ausdrücklichen Feststellung H. Bottrigaris (*Il desiderio*, 1594) zu entnehmen ist, handelt es sich um eine umgangssprachliche Wortverwendung, die sich – nach Bottrigari – anstelle von concento, der eigentlichen Bezeichnung für die Vereinigung mehrerer mus. Instrumente („la propria uoce significante vnione di uarij strumenti Musicali", 9), durchgesetzt habe. Um aber in seiner Erörterung nicht vom gemeinsprachlichen Wortgebrauch abzuweichen, so erklärt Bottrigari, werde er concento und concerto unterschiedslos verwenden:

Il desiderio overo de' concerti di varij strumenti mus. (Venedig 1594): Ma però noi in questo nostro ragionamento usaremo indifferentemente concento & concerto per non uscire del commun nostro parlare (10).

Ausgehend von den Problemen des instrumentalen Ensemblespiels, wie sie sich im 16. Jh. aufgrund der Differenzen zwischen mitteltönig temperierten Tasteninstrumenten und gleichschwebend temperierten Lauten und Violen ergaben, und im Anschluß an Zarlinos Klassifikation der Instrumente in al tutto stabili, stabili ma alterabili und al tutto alterabili – d. h. in Instrumente mit fixierten Tonhöhen (Tasteninstrumente, Harfen), mit fixierten, aber veränderlichen Tonhöhen (Saiteninstrumente mit Bünden, Blasinstrumente mit Grifflöchern) und mit veränderlichen Tonhöhen (u. a. Posaunen, menschliche Stimmen) – erörtert Bottrigari verschiedene „modi di concertare insieme gli strumenti Musicali", d. h. Arten, mus. Instrumente (wozu auch die menschliche Stimme gehört) miteinander zu vereinigen; und zwar können kombiniert werden:

Instrumente aus Gruppe 1 („concertare gli strumenti al tutto stabili insieme"), Instrumente aus Gruppe 1 und 3 („concertare gli strumenti al tutto stabili con gli al tutto alterabili") und – allerdings mit Einschränkung („non si possono vnire perfettamente") – Instrumente aus Gruppe 1 und 2 („concertare gli strumenti al tutto stabili, & gli stabili alterabili") (10f.).

Sammelbezeichnung für alle Arten der Ensemblebildung ist concerto. Die Wendung „far concerto" (auch „far concento") meint, ähnlich wie „concertare insieme", soviel wie „ein Ensemble bilden" oder „zusammenstellen", vgl. die Ausführungen zur zweiten und dritten Kombination:

Si potranno anchora far concenti con gli strumenti al tutto stabili... con gli strumenti al tutto alterabili... Si potranno anchora far concerti con gli strumenti al tutto stabili... con gli strumenti stabili alterabili (10).

Wie aus der Gleichsetzung von concerto mit concento (Zusammenklang) und aus den Problemen der Instrumentenkombination hervorgeht, versteht Bottrigari unter concerto die aufeinander abgestimmte Vereinigung oder den Zusammenklang verschiedener mus. Instrumente – eine Wortbedeutung, die zur lat. Bedeutung von concertare, auf die Bottrigari in polemischer Anspielung auf schlecht abgestimmte Instrumentalgruppen seiner Zeit hinweist, kontrastiert („concerto significa contentione, ò contrasto", 9).

Da das Wort concerto als Bezeichnung mus. Aufführungspraxis auf keine bestimmte Art des Ensembles festgelegt ist, sondern allgemein die Vereinigung mus. Klangerzeuger meint, bedarf es, sofern die Besetzung nicht aus dem Kontext hervorgeht, jeweils einer spezifizierenden Kennzeichnung (etwa als concerto di voci oder concerto di viole):

einer brieflichen Mitteilung des Estensischen Redners A. Paulucci zufolge, wirkte bei der Aufführung von Ariosts *Suppositi* vor Papst Leo X. (Rom 1519) in den Intermedien u. a. ein „concerto di voci in musica" mit (nach A. d'Ancona, *Origini del teatro ital.*, Turin ²1891, II, 90f.);
dem Kardinal und Bischof von Trient B. Clesio wird 1530 vom römischen Gesandten König Ferdinands, A. Borgo, eine aus vier Violenspielern bestehende compagnia als „un bon concerto" empfohlen (nach R. Lunelli, *Contributi trentini alle relazioni mus. fra l'Italia e la Germania nel rinascimento*, AMl XXI, 1949, 53);
V. Parabosco (Brief an A. Viustino, Brescia, 28.1.1546) zählt als Besetzungsarten („sorte da Concerti") einer dem Herzog von Parma empfohlenen, aus sechs Instrumentisten bestehenden compagnia auf: „Primo di trombetta a tute le sorte che si possa sonare trombeta" und im weiteren Besetzungen aus je sechs „tromboni... pifari... Corneti... Cornemuse... flauti... piferi ala alemana... viole da brazo" sowie „qualchi altri Concerti" (nach N. Pelicelli, *Musicisti in Parma nei secoli XV–XVI*, Note d'Archivio IX, 1932, 42f.);
nach V. Galilei (*Dialogo della musica*, Florenz 1581) wurden Cornetti und Tromboni zur Stützung der Sopran- und Baßsänger in die mus. Ensembles („ne' musicali concerti") eingeführt (142);
G. Cervoni (*Descrizione*, Florenz 1589) erwähnt die Aufführung einer 10st. Komposition von A. Buonativa, bei der 52 Sänger, sechs Tromboni, vier Cornetti und eine in der Mitte des Ensembles befindliche, vom Komponisten selbst gespielte Orgel („un organo nel mezzo del conserto") mitwirkten (nach O. Kinkeldey, *Orgel u. Klavier in d. Musik d. 16. Jh.*, Lpz. 1910, 175f.);
A. Ingegneri (*Della poesia rappresentativa*, Ferrara 1598) plädiert für eine variable Besetzungspraxis in der Theatermusik, indem er darauf hinweist, daß das aus Instrumenten und Stimmen bestehende Ensemble („concerto de gl'instrumenti colle voci") den Zuhörern um so mehr gefallen werde, wenn man es von Mal zu Mal verändere (nach A. Solerti, *Gli albori del melodramma* I, Mailand 1904, 14);
nach A. Agazzari (*Del suonare sopra il basso*, [Siena 1607] ²Venedig 1609) werden Orgel, Cembalo usw. Fundament-Instrumente genannt, weil sie wie ein Fundament das ganze Korpus der Stimmen und Instrumente des sog. Concertos führen und stützen: „Come fondamento sono quei [stromenti], che guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci, e stromenti di detto Concerto" (ed. Kinkeldey 216);
P. Cerone (*El melopeo y maestro*, Neapel 1613) behandelt die in den modernen Ensembles gebrauchten Instrumente („los instrumentos musicales; vsados en los conciertos modernos", 1038);
V. Giustiniani (*Discorso sopra la musica*, 1628) erwähnt „le Viole di conserto" und „un conserto di Viole o di Flauti" (ed. A. Solerti, *Le origine del melodramma*, Turin 1903, 123f. u. 125);
nach G. B. Doni (*Trattato della musica scenica*, zw. 1635 u. 1639) sang V. Galilei die Klage des Ugolino „molto soavemente sopra un concerto di viole" (ed. Solerti, *Le origine* 210); in dem Doni als Vorlage dienenden Brief P. de' Bardis (Florenz, 16.12.1634) heißt es „sopra un corpo di viole" (ebenda 145).

Daß die seit 1519 nachweisbare Ensemblebenennung concerto im ital. Sprachgebrauch durch die weiteren Verwendungsweisen des Wortes, insbesondere durch dessen Verwendung als mus. Gattungsbezeichnung im weitesten Sinne (s. unten II.), nicht zurückgedrängt wurde, sondern als Grundbedeutung im aktiven Wortschatz bleibt, geht z. B. aus der von T. Albinoni (*Sinfonie e concerti a cinque*, op. 2, Venedig 1700) verwendeten Stimmbezeichnung „violino de concerto" hervor, mit der nicht die sporadisch auftretende Soloviolione (diese heißt „violino primo"), sondern die Violine des Streicherensembles bezeichnet ist (nach W. Kolneder, *Zur Frühgesch. d. Solokonzerts*, Kgr.-Ber. Kassel 1962, 149ff.). In gleicher Bedeutung ist die Bezeichnung concerto in A. Vivaldis Oratorium *Juditha* (hs. Venedig 1716) nachweisbar: hier trägt die Altarie „Summa astrorum creator" die auf den 6st. akkordlichen Begleitsatz bezogene Besetzungsvorschrift „Concerto de Viole all'Inglese" (nach W. Kolneder, *Die Solokonzertform bei Vivaldi*, Straßburg u. Baden-Baden 1961, 14).

Im Sinne von Ensemble (Vereinigung oder Zusammenklang von Instrumenten) ist concerto seit Mitte des 16. Jh. auch in der Wendung „in concerto" („in conserto", „en concierto") nachweisbar – eine Bestimmung, die u. a. in den Lehrschriften zur Instrumentalpraxis verwendet wird, um Ensemble- und Solospiel voneinander abzugrenzen. So geht D. Ortiz (*Tratado de glosas*, Rom 1553) davon aus, daß die Vihuela auf zweierlei Art gespielt wird: im Vihuelen-Ensemble oder diskantierend mit einem anderen Instrument („en concierto de vihuelas, o discantando con otro Instrumento", f. 3). Dementsprechend wird im ersten Buch des Traktats das Spielen im Ensemble mit vier oder fünf Violen („tañer en concierto con quatro o cinco vihuelas", f. 37'), im zweiten das Solospiel behandelt. Im gleichen Sinne verwendet L. Dentice (*Due dialoghi della musica*, Neapel 1552, ²Rom 1553) die Wendung „in conserto", wenn er Alfonso della Viola als bewunderungswürdigen Spieler der „viola d'arco in conserto" erwähnt (nach D. D. Boyden, *When is a concerto not a concerto?*, MQ XLIII, 1957, 226).

Ortiz' Unterscheidung von Ensemble- und Solospiel findet sich – auf die Praxis der Viola da gamba bezogen – bei Sc. Cerreto in der Gegenüberstellung von „sola" und „in conserto" wieder:

Della prattica musica (Neapel 1601): Regola doue si mostra come si sona la Viola da Gamba sola, & in conserto, del suo accordo, & della sua Intauolatura (329).

Ähnlich weist A. Agazzari im Titel seines Traktats mit der Bestimmung „nel conserto" darauf hin, daß er auch den Gebrauch der Instrumente im Ensemble behandeln werde:

Del suonare sopra il basso con tutti stromenti & uso loro nel conserto ([Siena 1607] ²Venedig 1609; ed. Kinkeldey 216).

Im Zusammenhang mit den zit. Belegen wird deutlich, daß auch der Hinweis „secondo liuto in concerto" in einer Fantasia für zwei Lauten von Fr. da Milano (*Intavolatura de leuto de J. Matelart* I, Rom 1559; nach O. Chilesotti, *Fr. da Milano*, SIMG IV/3, 400), der in der musikwissenschaftlichen Literatur mehrmals als früher Beleg für Konzertieren im Sinne von II. (3) interpretiert wurde, nichts anderes meint, als daß die zweite Laute „zusammen" („im Ensemble", „im Zusammenklang") mit der ersten zu spielen ist. In gleichem Sinne sind auch Wendungen wie „in concerto con" oder „da concerto" in Werktiteln des 17. Jh. zu verstehen:

G. Ceresini, *Messa et salmi a cinque voci in concerto con il b. c. per l'organo* (Venedig 1618);
B. Borlasca, *Canzonette a tre voci... Appropriate per cantar nel chitarrone, lira doppia, cembalo, arpone, chitariglia alla Spagnuola; ò altro simile strumento da concerto* (Venedig 1611).

*

Exkurs: Während das Verb concertare bei Bottrigari im Sinne von ‚vereinigen' oder ‚zusammenstellen' zu verstehen ist („concertare insieme gli strumenti"), wird es in mus. Zusammenhang weitaus häufiger im Sinne von ‚gemeinsam' oder ‚mehrstimmig ausführen', ‚zusammenwirken' verwendet; die spezielle Art des Konzertierens ist somit erst aus dem jeweiligen Kontext zu erschließen. – So überschreibt N. Vicentino (*L'antica musica*, Rom 1555) das Kapitel über vokale Diminutionspraxis im mehrstimmigen Satz mit „Regola da concertare cantando ogni sorte di compositione", was im allgemeinen Sinne als „Regeln für das Zusammenwirken beim Singen jeder Art von Kompositionen" zu verstehen ist (88).
Auch in bezug auf bestimmte Kompositionen meint concertare nichts anderes als ‚mehrstimmig' oder ‚im Ensemble ausführen', so etwa in Wendungen wie „die Musik dieses ersten Intermediums wurde ausgeführt von...", „das folgende Madrigal wurde ausgeführt mit..." oder „dieser Gesang wurde ausgeführt (d. h. gesungen) zum Klang sämtlicher Instrumente":

Descrizione (Florenz 1566): La musica di questo primo intermedio era concertata da quattro Gravicembali doppi da quattro Viole d'arco da due Tromboni da due Tenori di Flauti da un Cornetto muto da una Traversa da due Liuti (nach Kinkeldey 168f.);
Cr. Malvezzi, *Intermedii et concerti* (Florenz 1591): Il madrigale [a 6], che segue fù concertato con quattro leuti, quattro viole, due bassi, quattro tromboni, due cornetti, una cetera, un salterio, una mandola, l'arciviolata lira, un violino con ventiquattro voce (ed. Walker LII);
Cl. Monteverdi, *L'Orfeo* (Venedig 1609), Anm. zum ersten Chor [a 5]: Questo canto fu concertato al suono de tutti gli stromenti (GA XI, 11).

In Wendungen wie „concertare con stromenti" oder „concertare con voci et stromenti", die sich in zahlreichen Werktiteln und Werkvorreden des frühen 17. Jh. finden, ist concertare ebenfalls im allgemeinen Sinne des Zusammenwirkens zu verstehen:

G. Gastoldi, *Concenti mus. con le sue sinfonie a otto voci. Comodi per concertare con ogni sorte de stromenti* (Venedig 1604);
A. Banchieri, *Ecclesiastiche sinfonie à 4* (Venedig 1607): Ma volendole concertare con voci, & stromenti, avertarsi l'Organista favorirle sonando il Basso seguente senza alcuna alteratione ma con gravità & sodezza (nach Kinkeldey 223);
A. Burlini, *Lamentationi à 4* (Venedig 1614): Alli virtuosi cantori chi haverà commodità di concertare queste mie Lamentationi con gli Istrumenti bisogna, che faccia una ò due copie del B. c. (nach Kinkeldey 225).

Unter Berücksichtigung dieser allgemeinen Wortverwendung ergibt sich, daß das Zusammenwirken verschiedener Chöre, wie es etwa L. Viadana unter der Überschrift „Modo di concertare i detti salmi a quattro chori" im Vorwort seiner *Salmi a quattro chori* (Venedig 1612) erörtert oder wie es Malvezzi im Hinblick auf ein 8st. Madrigal beschreibt, im ital. Sprachgebrauch des 17. Jh. nur eine spezielle Art des Konzertierens darstellt, keineswegs aber ist der Begriff des Konzertierens auf diese spezielle Art einzugrenzen:

Malvezzi, *op. cit.*: Il seguente Madrigale fù cantato dalle Sirene e concertato con il seguente ordine.
Nel primo Choro une Lira, un' Arpa, un Leuto grosso, un sotto Basso di Viola, e quattro voci.
Nel secondo Choro, una Lira, un' Arpa, un Chitarrone, un Basso di Viola, accompagnato parimente da quattro voci (ed. Walker XXXVIII).

Wie mehrere seiner Werkvorreden erkennen lassen, verwendet auch H. Schütz – im Unterschied zu Praetorius (s. unten II. (3)) – die eingedeutschte Form concertiren nur im allgemeinen Sinne. In der von ihm verwendeten Bezeichnung „der über den *Bassum Continuum concertirende Stylus Compositionis*" (*Geistl. Chor-Music*, Dresden 1648, Vorrede) dürfte also kaum ein terminologisch eingeengter Wortgebrauch des Verbs vorliegen. Die Besonderheit des neuen Kompositionsstils besteht somit nicht im „Konzertieren", sondern im Konzertieren (Zusammenwirken) über dem B. c.
In der allgemeinen Bedeutung des Zusammenwirkens begegnet concertare noch in der Instrumentalpraxis gegen Ende des 17. Jh. So führt G. Muffat im Vorwort seines *Armonico tributo* (Salzburg 1682) aus, daß man die vorliegenden Sonaten verschiedenartig aufführen könne („...puoi concertare queste Sonate in diverse maniere"), und zwar „a tre Solamenti... a quattro, ò a cinque" oder durch Bildung von concerto grosso und concertino (s. unten I. (5)). Der Begriff des Konzertierens ist also auch hier nicht auf die Ausführungsart mit Tutti-Solo-Differenzierung eingeengt, sondern umfaßt gleichermaßen die 3-, 4- und 5st. Ausführung durch einfach besetztes Streicherensemble.

*

(2) In engem Anschluß an die Verwendung als Ensemblebezeichnung wird concerto seit Mitte des 16. Jh. auch auf den ZUSAMMENKLANG VON (KONTRAPUNKT-)STIMMEN bezogen; so bei N. Vicentino (*L'antica musica*, Rom 1555), der am Ende des Kapitels „Regola da concertare cantando ogni sorte di composizione" ausführt, daß der Baßsänger darauf zu achten habe, mit den Oktaven aller übrigen Stimmen gut übereinzustimmen, damit das Concerto aller sehr vollkommen sei („che il concerto di tutte uerrà molto perfetto", 89).
Im Sinne von Zusammenklang ist concerto auch in den – in der vokalen und instrumentalen Improvisationspraxis des 16. Jh. nachweisbaren – Wendungen „in concerto" und (span.) „a concierto" zu verstehen. So unterscheidet V. Lusitano drei Arten, zu einem C. f. ein oder mehrere Kontrapunkte zu improvisieren, und zwar eine „aria de cantar il contraponto" (C. f. + 1 Kontrapunkt), einen „contraponto in concerto" (C. f. + 2 Kontrapunkte) und einen „contraponto in accordo" (C. f. + 2 oder 3 Kontrapunkte):

Introd. facilissima et novissima di canto fermo et figurato contraponto semplice et in concerto (Rom 1553): Die zweite Art, der „contraponto in concerto", wird ausgeführt, indem „der Sopran immer dann Dezimen (zum cantus firmus) bildet, wenn man von einer Note (des cantus firmus) zur anderen fortschreitet; die dritte Stimme (kann kontrapunktieren), wie es ihr gefällt, ausgenommen in zwei Terzen oder Sexten auf verschiedenen Tonstufen, und wenn sie eine Sexte (zum cantus firmus) singt, muß sie der Dezime des Soprans entsprechen, die kleine der kleinen und die große der großen" (dtsch. Übers. nach C. Dahlhaus, *Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jh.*, Musica XIII, 1959, 164f.).

Ob sich der Ausdruck „in concerto" hier auf die – für die zweite Improvisationsform konstitutiven – Dezimenparallelen zwischen Sopran und C. f. (im Baß) bezieht, wie Dahlhaus feststellt (165), ist insofern nicht ganz eindeutig, als im Titel des Traktats „contraponto semplice et in concerto" gegenübergestellt werden, was im Sinne einer Unterscheidung zwischen 1st. Kontrapunkt zum C. f. (erste Improvisationsart) und 2st. Kontrapunkt („Kontrapunkt im Zusammenklang") zum C. f. verstanden werden könnte. Nach dieser Interpretation wäre die im Titel nicht erwähnte dritte Improvisationsform, der „contraponto in accordo", allerdings als eine erweiterte Form des „contraponto in concerto" zu verstehen. Lusitano verwendet also zwei zur Verfügung stehende Ausdrücke für ‚Zusammenklang', ohne daß ersichtlich wäre, warum der 2st. Kontrapunkt „in concerto", der 3st. „in accordo" heißt (es könnte auch umgekehrt sein).

Ähnlich wie Lusitano gebraucht T. de Santa Maria in seinem Lehrbuch der mehrst. Improvisation auf Tasteninstrumenten die Wendung „a concierto" im Sinne von ‚im Zusammenklang', ‚mehrstimmig' (*Arte de tañer fantasia*, Valladolid 1565):

so in den Kapitelüberschriften „Del modo de tañer a concierto" und „Del modo de tañer los passos a concierto a quatro vozes" (II/31 u. 35; nach M. Schneider, *Die Anfänge des B. c.*, Lpz. 1918, 35, u. Kinkeldey 50);
derselbe Wortgebrauch noch bei P. Cerone, *El melopeo y maestro* (Neapel 1613): „En que manera la Quarta poner se puede en las composiciones; y quando harà buen concierto, y quando mejor" (321); „...el ordenar los passos à concierto à quatro bozes, se haze de tres maneras... Aduiertam que en esta Composicion à concierto..." (684).

Darüber hinaus wird concerto im 16. Jh. auch auf den Akt des Zusammenklingens bezogen; so in einem Brief des Dichters I. Capilupi (Mantua, 25.2.1542), in dem im Zusammenhang mit der Aufführung einer Moresca berichtet wird, vier Instrumente hätten ihr Concerto begonnen und kurz darauf beendet:

...i quattro dagli stromenti [un violone, doi leuti, et un flauto] cominciarono il lor concerto... Finito il concerto... (nach A. d'Ancona, *Origini* II, 139).

(3) Eine Bedeutungsvariante der Ensemblebezeichnung concerto liegt im ital. Sprachgebrauch des 16. Jh. dann vor, wenn nicht vom concerto der Stimmen oder Instrumente, sondern vom concerto einer Komposition – etwa vom „concerto del Madrigale" oder „concerto della Sinfonia" – gesprochen wird. In diesem Fall ist unter concerto die zur klanglichen Realisierung eines mehrst. Tonsatzes verwendete Besetzung zu verstehen. So veröffentlicht Cr. Malvezzi (*Intermedii et concerti*, Florenz 1591) in einem separaten Heft die anläßlich der Florentiner Fürstenhochzeit von 1589 verwendeten Besetzungen der in Stimmaufzeichnung vorliegenden Kompositionen („il modo delli concerti", wie es im Vorwort heißt), darin u. a.:

Usciva il concerto della Sinfonia [a 6] da un' Arpa... un Chitarrone, due Leuti grossi, due piccoli, due Lire, un Salterio, una Violina... una traversa, un Basso di Viola bastarda (ed. Walker XLVI);
Il concerto del Madrigale [a 5], che segue fù di quattro Tromboni, quattro Viole, una Lira, e cinque voci (ibid. XLVII);
vgl. auch G. Cervoni, *Descrizione* (Florenz 1589): Il concerto della musica fu a cinque voci con un liuto ed una spinetta (nach Kinkeldey 175 f.).

In ähnlichem Zusammenhang erscheint concerto auch in einer Verordnung der Veroneser Filarmonici (22.12.1571), in der festgesetzt wird, alle praktizierten Besetzungen („tutti li concerti che si faranno") schriftlich zu fixieren, indem man notiert, mit welchen Instrumenten und Stimmen ein bestimmtes Madrigal aufgeführt worden ist („con quali stormenti, et voci sia concertati"), damit man sich jederzeit aus dem Stegreif dieser Besetzungen wieder bedienen könne („accio che d'improviso si possi di essi concerti servirsi"; nach G. Turrini, *L'Accademia Filarmonica di Verona*, Verona 1941, 220).

(4) Während der 1. Hälfte des 17. Jh. ist die Ensemblebenennung concerto (bzw. deren latinisierte Form concertus) auch in einer spezielleren Bedeutung nachweisbar, und zwar wird sie im Zusammenhang mit Vokalmusik zur Bezeichnung eines obligaten Instrumentalensembles verwendet; so bei M. Scacchi, der in seiner Klassifikation des Kirchenstils 4- bis 8st. Gesänge ohne Orgel (Messen, Motetten usw. im stylus gravis), Gesänge mit Orgel („so daß auch mehrere chori pleni [Vokalchöre] gebildet werden können"), ähnliche Gesänge „in concerto" und Motetten nach dem usus modernus („qui in secunda praxi continentur") aufführt:

Ad Excellentissimum Dominum CS. Wernerum (nach 1646): Ecclesiasticus in quatuor iterum stylus dividitur. Primusque comprehendit Missas, Motetta, et similes Cantilenas 4. 5. 6. 8. vocum, absque Organo. Secundus easdem Cantilenas, adiuncto Organo, ita, ut plures etiam chori pleni possint constitui. Tertius similes Cantilenas in concerto. Quartus demum Motetta juxta usum modernum (ed. E. Katz, *Die mus. Stilbegriffe d. 17. Jh.*, Diss. Freiburg i. Br. 1926, 83).

Daß hier unter „cantilenae in concerto" Vokalwerke mit obligatem Instrumentalensemble zu verstehen sind, geht nicht nur aus der entsprechenden Klassifikation A. Berardis hervor, in der an dritter Stelle „Salmi, Motetti, e Messe à più voci, concertate con [vereinigt mit] gl'Instrumenti" genannt werden (*Ragionamenti mus.*, Bologna 1681, 134), sondern auch aus Scacchis Erläuterungen zur Klassifikation selbst, in denen darauf hingewiesen wird, daß bei einem Gesang mit Concerto das (Vokal-)Plenum nicht vom Concerto übertroffen werden dürfe, daß vielmehr Concerto und Plenum hinsichtlich ihrer Stärke aufeinander abzustimmen seien:

Si vero sit cum Concerto ita est contexenda, ut non superetur plenum a Concerto, sed potius media quaedam via tenenda est, ut neque sit nimius excessus in concerto, neque in pleno (ed. Katz 85).

Außerdem erklärt Scacchi, daß der Komponist in mehrchörigen Werken mit und ohne Concerto – trotz deren Zugehörigkeit zur prima pratica – entweder wegen der Vielzahl der Stimmen oder wegen des Concertos nicht streng an die Regeln der prima pratica gebunden sei:

In cantilenis vero ad plures choros, sive cum concerto sint, sive plenae, quamvis ad primam praxin pertineant, propter vocum tamen multitudinem, vel etiam ob Concertum, non tanto cum rigore Compositor ad Regulas astringi debet (ed. Katz 85).

Der aus Scacchis Text zu erschließende spezielle Wortgebrauch liegt möglicherweise bereits bei D. A. Burlini vor, der darauf hinweist, daß man nur die vier Motetten seiner Sammlung *Messa, salmi, et motetti concertati a otto voci in due chori col b. c.* (Venedig 1614) zusammen mit dem „Chor des Concertos" singen könne:

Auuertendo, che solamente li Quattro Motetti si possono cantare col Choro di Concerto (nach G. Gaspari, *Catalogo della Bibl. del Liceo mus. di Bologna* II, Bologna 1892, 46).

Auch G. Giacobbi (*Litanie, e motetti da concerto e da capella a due chori*, Venedig 1618) verwendet concerto offenbar im Sinne von Instrumentalensemble, wenn er concerto und capella (Vokalchor) gegenüberstellt. In der Werkvorrede ist dementsprechend vom „accompagnar le voci da un corpo d'instromenti, come Tromboni, Viole e simili" die Rede (nach G. Vecchi, Art. *Giacobbi*, MGG V).
In weiteren Belegen ist allerdings noch weniger definitiv zu entscheiden, ob die Bestimmung „in concerto" in diesem speziellen Sinne oder allgemein als Hinweis auf Ensemblebestimmung (im Sinne von I. (1)) zu verstehen ist; so etwa in dem von A. Banchieri zit. Werktitel *Messa in concerto à quattro chori* (R. D. Bassiano, vor 1609). Obgleich es sich um eine Komposition mit obligatem Instrumentalsatz handelt (nach *Catalogo Bologna* I, Bologna 1890, 54), könnte der Titel auch im Sinne von „Messe im Ensemble zu vier Chören" interpretiert werden. Ebenso unsicher ist z. B. auch, ob die Wendung „da concerto" in Monteverdis Titel der Marien-Vesper als Hinweis auf obligate Mitwirkung von Instrumenten oder – was näher liegt – im allgemeinen Sinne („für Ensemble") zu verstehen ist:

Vespro della beata vergine, da concerto, composto sopra canti fermi, sex vocibus, et sex instrumentis, in: *Sanctissimae virginis missa* (Venedig 1610).

(5) In Übereinstimmung mit der allgemeinen Verwendung von concerto meint der seit Ende des 16. Jh. zu belegende Ausdruck concerto grosso zunächst nichts anderes als großes oder starkes Ensemble. So weist Malvezzi im Vorwort seiner Intermedienausgabe (1591) darauf hin, daß alle Instrumente, die während der Florentiner Fürstenhochzeit von 1589 in den großen (instrumentalen und gemischt instrumental-vokalen) Ensembles mitgewirkt hätten („tutti gli Strumenti, che furono ne' concerti grossi") in einem separaten Heft der Publikation angeführt seien (ed. Walker 1). Ähnlich bezeichnet Bottrigari (*op. cit.* 1594) ein aus vierzig Instrumentisten und Sängern gebildetes Ensemble als „vn Concerto grosso di Musica" (1 f.; in gleicher Bedeutung bei Bottrigari auch concerto grande und gran concerto). – Kleine Ensembles werden dementsprechend mit dem Diminutiv concertino bezeichnet. So heißt die Orgel auf der Evangelienseite von San Petronio in Bologna im 17. Jh. „organo del concertino" (nach A. Hutchings, *The Baroque Concerto*, London 1961, 75), wobei offenbleibt, ob diese Bezeichnung einen Hinweis auf die Gegenüberstellung eines größeren mus. Ensembles impliziert.
Im Anschluß an ihre umgangssprachliche Verwendung setzen sich concerto grosso und concertino während der 2. Hälfte des 17. Jh. in der – vor allem auf Rom zu lokalisierenden – Praxis der Streicherensembleteilung als terminologisch fixiertes Begriffspaar durch. Concerto grosso bezeichnet nunmehr das – zumindest in den Violinstimmen – MEHRFACH BESETZTE, concertino das in der Regel SOLISTISCH, selten doppelt BESETZTE STREICHERENSEMBLE. Je nach Anlage einer Komposition ist unter concerto grosso entweder das dem concertino gegenübertretende größere Teilensemble oder das durch Verstärkung des concertino gebildete Gesamtensemble (Tutti) zu verstehen – eine Differenzierung, die noch von GrassineauD (1740) festgehalten wird:

CONCERTO *Grosso*, the grand chorus of a concert [Ensemble], or those places where all the several parts perform or play together.

Beide Bezeichnungen sind in terminologischer Fixierung zuerst in Instrumental- und Vokalwerken A. Stradellas (gest. 1682) zu belegen:

Sinfonia a violini e bassi a concertino e concerto grosso distinti (Ms. Modena, Bibl. Estense); im Ms. Turin, Collezione Foà trägt dasselbe Werk den Titel: *Sonata di viole, cioè concerto grosso di viole e concertino di 2 violini e leuto* (nach G. Roncaglia, *Le compos. strumentali di A. Stradella*, RMI XLIV, 1940, 88);
Sinfonia per violini e bassi a due concertini distinti (Ms. Modena, Bibl. Estense);
die Anfangssinfonie der Oper *Il Damone* trägt die Bezeichnung: „Prima Sinfonia Grossa del Concerto delle Viole con le parti del Concertino replicate" (nach Roncaglia 100);
in einer Arie der Kantate *Accademia d'amore* sind laut Besetzungsvorschrift das (4st.) Concerto grosso und die unisono geführten Violinen des Concertino zu einem (5st.) Begleitensemble vereinigt: „Concerto del Concerto grosso di Viole con li Violini del Concertino all'unissono separati" (nach Roncaglia 98);
im Oratorium *S. Giovanni Battista* (1676) trägt die Arie der Herodias „Sorde Dive ch'ai mortali" den Besetzungsvermerk: „Concertata con [vereinigt mit] il Concerto grosso delle Viole, e non sona altro basso" (nach G. Roncaglia, *Le compos. vocali di A. Stradella* V., RMI XLVI, 1942, 8);
vgl. auch G. A. Perti, Brief an G. B. Gardini (Modena, 10. 3. 1687): L'Oratorio è a 6 voci, con concertino, e concerto grosso, all'usanza di Roma (nach L. Busi, *Il Padre G. B. Martini*, Bologna 1891, 90, Anm. 3).

Mit ausdrücklichem Bezug auf Corellis römische Aufführungspraxis verwendet G. Muffat (*Armonico tributo*, Salzburg 1682) das Begriffspaar concerto grosso – concertino in den Ausführungsanweisungen zu seinen Sonaten. Nachdem er die 3-, 4- und 5st. Ausführung besprochen hat, erklärt er, wenn man die Sonaten in voller Besetzung hören wolle, seien zwei Chöre zu bilden, und zwar ein einfach besetztes Concertino, das durchgehend zu spielen habe, und ein mehrfach besetztes Concerto grosso, das beim Buchstaben T. (= tutti) einsetzen, beim Buchstaben S. (= solo) pausieren müsse:

Se poi le vuoi sentire in Concerti pieni..., potrai formare due Cori in questo modo, facendo un Concertino a tre di due Violini, e Violoncino ò Viola di Gamba lequali tre parti semplici e non raddoppiate soneranno per tutto; Da queste poi si caueranno i due Violini, come ancora i Violini per raddoppiarli per il concerto grosso quando si trouerà la lettera T. che segnifica tutti, facendoli poi pausare sotto la lettera S. sotto laquale sonerà il Concertino solo (nach DTÖ XI/2, 118);
im entsprechenden Passus der *Instrumental-Music* (Passau 1701) weist Muffat darauf hin, daß man Violinen, Bratschen und Baß „deß grossen Chors (Concerto grosso)" stärker besetzen könne, während „das kleine Chörlein... oder Terzetl/ so vnterm Wörtlein Concertino jederzeit zu verstehen" sei, „von den drey besten Geigern mit Accompagnirung eines Organist- oder Theorbisten nur einfach" ausgeführt werden solle, außer bei sehr starker Besetzung des größeren Chors, die eine doppelte Concertino-Besetzung erlaube (nach DTÖ XI/2, 9);
vgl. G. Torellis entsprechenden Besetzungshinweis (*Concerti grossi* op. 8, posth. Bologna 1709): Avvertendoli, che volendo sonare questi miei Concerti, è necessario, che i Violini del concertino sijno SOLI, senza verun radopiamento... che se poi vorrai moltiplicare gl'altri Stromenti di rinforzo.

Das Vorbild der bei Muffat und Torelli vorliegenden Besetzungspraxis und Terminologie ist erst in der posth. veröffentlichten Sammlung A. Corellis greifbar, in deren Werktitel obligat-solistisches Concertino und fakultativ-chorisches Concerto grosso gegenübergestellt werden:

Concerti grossi con duoi violini, e violoncello di concertino obligati, e duoi altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbitrio, che si potranno radoppiare (op. 6, Amsterdam 1714); zum Werktitel concerto grosso s. unten II. (5).

Anstelle von concerto grosso ist als Gegenbegriff zu concertino auch tutti (Muffat 1682), rinforzo (Verstärkung; Torelli 1709) und (concerto) ripieno (volles concerto) gebräuchlich:

M. Mascitti, *IV Concerti a sei stromenti, due violini e basso del concertino e un violino, alto viola col basso di ripieno* (Amsterdam 1721).

Der in der Praxis der kontrastierenden Ensembleteilung entwickelte Begriff des concerto grosso wird in der 1. Hälfte des 18. Jh. auch außerhalb seines ursprünglichen Anwendungsbereichs im Sinne von „mehrfach besetztes Streicherensemble" verwendet, so in A. Scarlattis Werktitel *Sinfonie di concerto grosso* (hs. 1715).

II. (1) Gegen Ende des 16. Jh. erweitert sich der mus. Anwendungsbereich von concerto, indem das Wort – offenbar mit Bezug auf seine Bedeutungsmomente des Zusammenklangs und des Zusammenwirkens – nunmehr auch auf die FÜR ENSEMBLE BESTIMMTE MUSIK übertragen wird. Bevor dieser Wortgebrauch in Werktiteln erscheint, ist er bei G. Mainerio (*Il primo libro de balli a quattro voci*, Venedig 1578) nachweisbar, der seine vokal oder instrumental ausführbaren 4st. Balli in der Dedikation als „questi miei concerti" bezeichnet.
Der umfassenden Ensemblebezeichnung entsprechend bezieht sich concerto als mus. Klassifikationsbegriff im ital. Sprachgebrauch bis zum 18. Jh. nicht auf eine kompositorisch eng zu definierende Gattung (oder mehrere bestimmte Vokal- oder Instrumentalgattungen), sondern bezeichnet – und zwar auch ohne Bezug auf eine spezielle Satztechnik, Besetzung oder Aufführungspraxis – jede Art von Ensemblemusik. – Die divergierenden Aussagen in der musikwiss. Literatur über gattungsspezifische Merkmale ‚des Concerto' – genannt werden u. a. Mehrchörigkeit, Zusammenwirken von Vokal- und Instrumentalstimmen sowie Tutti-Solo-Differenzierung – können sich jeweils nur auf eine bestimmte Belegauswahl stützen, erfassen jedoch keineswegs die ganze Verwendungsbreite des Terminus.
Als Werktitel verwendet, gibt das Wort concerto somit keinen Aufschluß über ein konzertierendes Satzprinzip im engeren Sinne (s. unten II. (3)), sondern hebt lediglich die Ensemblebestimmung von Kompositionen hervor – ein Sachverhalt, wie er deutlich aus dem frühesten Werktitelbeleg,

Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli Organisti... Continenti musica di chiesa, madrigali, & altro, per voci, & stromenti mus.; à 6. 7. 8. 10. 12. & 16. (Venedig 1587),

hervorgeht, in dem unter der Sammelbezeichnung concerto ein- und mehrchörige Motetten und Madrigale sowie ein 8st., nicht doppelchöriges „Ricercar per sonar" zusammengefaßt sind. Der Bedeutungsumfang von concerto ist hier also wesentlich weiter, als diesbezügliche Hinweise in der musikwiss. Literatur – etwa Scherings Angabe „Sammelbegriff für doppelchörige Vokalstücke mit Instrumentalbegleitung" (*Gesch. des Instrumentalkonzerts*, Lpz. 1905, 4) – vermuten lassen. Ähnlich unbestimmt erscheint die Bezeichnung im Titel der von Cr. Malvezzi herausgegebenen Sammelpublikation, die in der musikwiss. Literatur – so von H. H. Eggebrecht, Art. *Concerto*, RiemannL 1967 – als frühes Beispiel für das solistische „Madrigalkonzert" genannt wird:

Intermedii et concerti, fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Serenissimo Don Ferdinando di Medici e Madame Christiana di Loreno Gran Duchi di Toscana (Venedig 1591).

Wie in der Gabrielischen Sammlung ist auch hier kein Einzelstück als ‚concerto' bezeichnet; vielmehr besteht jedes der sechs Intermedien aus einer Sinfonia und mehreren, z. T. mehrchörigen Madrigalen – darunter drei für eine bzw. drei Solostimmen und Instrumentalbegleitung. Da der Ausdruck concerto sowohl im Vorwort als auch in den Besetzungsangaben der Sammlung (s. oben I. (3)) ausschließlich im Sinne von Ensemble oder Besetzung verwendet wird, ist darüber hinaus überhaupt fraglich, ob er im Titel demgegenüber als mus. Gattungsbezeichnung oder ebenfalls als Besetzungsbezeichnung zu verstehen ist. Im letzteren Fall würde der Werktitel darüber informieren, daß die Publikation sowohl die zur Florentiner Fürstenhochzeit von 1589 aufgeführten Intermedien (in Stimmaufzeichnung), als auch – in einem separaten Heft – Angaben über deren Besetzungen enthält. – Für die Unbestimmtheit des Werktitels concerto ist es nicht weniger kennzeichnend, wenn noch G. G. Arrigoni unter dem Titel *Concerti di camera* (Venedig 1635) 2- bis 9st. Madrigale mit B. c. und 4st. „Sonate" publiziert.
Obwohl der Werktitel concerto von Anfang an Vokal- und Instrumentalmusik umfassen kann, sind hinsichtlich seiner Verwendungsweise zwei aufeinanderfolgende Phasen zu unterscheiden: zunächst vorwiegend als Sammelbezeichnung für vokale Ensemblemusik verwendet, erscheint er seit der 2. Hälfte des 17. Jh. immer häufiger als Werktitel instrumentaler Ensemblemusik. Die Verlagerung der Verwendungsweise ist – mit entsprechender Verzögerung – auch in Deutschland zu beobachten. Seit Mitte des 18. Jh. tritt concerto als Bezeichnung für Vokalmusik allgemein zurück.

(2) Der Anwendungsbereich der Werkbezeichnung concerto erstreckt sich seit Ende des 16. Jh. zunächst vor allem auf VOKALE ENSEMBLEMUSIK mit B. c. oder obligater Instrumentalbegleitung. Nach M. Praetorius (*Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619), der sich eingehend mit den ital. Gattungsbezeichnungen auseinandersetzt und auf dessen Untersuchungen – in Ermangelung entsprechender ital. Texte – bei der Analyse des concerto-Begriffs zurückzugreifen ist, gehört concerto („Germanicé ein Concert") neben motetta und falso bordone zu den Bezeichnungen für „Gesänge / Welche Geistliche vnd gravitetische weltliche Texte haben" (4), wobei es sich allerdings nicht um drei semantisch eindeutig differenzierte Termini handelt. Während die dritte, als falso bordone bezeichnete Werkgruppe aufgrund satztechnischer Kriterien (rhythmisch gleichmäßig verlaufender Akkordsatz, → Faburdon III. (3)) eindeutig zu definieren ist, kann – so das Ergebnis von Praetorius' Untersuchungen – im ital. Sprachgebrauch concerto weder von motetta noch von Bezeichnungen wie concentus, cantio und symphonia eindeutig abgegrenzt werden:

...etliche Musici Autores Itali [haben] diese Namen Concerti, Motetti, Concentus, &c. ohn vnterscheyd gebraucht (6);
Vnd ob wol Ioh. Gabrielis, Lamberti de Saive, vnd anderer fürnehmen Musicorum Cantiones Ecclesiasticae vnd KirchenCon-

cert, mit dem Tittel/ Symphoniae sacrae sive Motettae, inscribirt, vnd also dadurch solche Cantiones, welche mit Concertat Stimmen [= Vokalstimmen]/ zugleich auch allerhand Instrumenten anzuordnen/ verstanden werden; Welches denn auch recht vnd billich Symphonia, das ist ein lieblicher Concentus, zusammenstimmung vnd anmutige Harmonia genennet wird ... (9).

Concerto ist somit eine Bezeichnung, die in allgemeinem Sinn („in genere") für jeden beliebigen „harmonischen" Gesang gebraucht wird:

Vsurpatur autem hoc Vocabulum Concert 1. in genere pro quavis Cantione Harmonicae (4),

eine Feststellung, die Praetorius dahingehend präzisiert, daß concerto von den ital. Komponisten einerseits für 5- bis 8st. und mehrchörige Vokalwerke (vgl. A. Banchieris *Concerti ecclesiastici*, Venedig 1595), andererseits für die von L. Viadana erfundene neue Art der Solomotette mit B. c. (vgl. *Cento concerti ecclesiastici a 1, a 2, a 3 e a 4 voci con il basso continuo per sonar nell'organo*, Venedig 1602) verwendet werde:

Vnd wiewol sie [die ital. Komponisten] die Lateinische Cantiones oder Motetten, so vber 4. mit 5. 6. 7. 8. Stimmen gesetzt/ meistentheils Sacras Cantiones, sacros Concentus & Motettas intitulieren: So befinde ich doch/ daß diese Wörter Concert, Cantiones, Concentus, Motettas eins wie das andere vor Geistliche Lateinische Gesänge vnnd Cantiones verstehen. Wie dann der Steffano Nasimbenij nicht allein seine Missen vnd Psalmen auff 3 Choren mit 12. Stimmen; sondern auch die andern mit 9. 5. vnd wenigern Stimmen/ Concertos Ecclesiasticos intituliret (5); Wie es denn auch am Tage/ daß jetziger zeit in Italia fast alle/ oder ja die meisten Componisten gar wenig von Madrigalien, meistentheils aber vff diese vnd dergleichen [d.h. Viadanas] Art gerichtete sehr herrliche Sachen/ welche sie mit einer eintzigen/ zwo/ dreyen vnd vier Stimmen cum Basso generali pro Organo ... in druck herfür kommen lassen/ Concertos, concentus ac Motettas indifferenter nennen vnd inscribirn (4f.);
Nachweise zu den Werktiteln der Viadana-Rezeption in Italien in: A. Adrio, *Die Anfänge des geistlichen Konzerts*, Bln 1935, 135–142: „Bibliographie des geringstimmigen geistlichen Konzerts in Italien (ca. 1600–1630)";
neben concerto, concentus, motetta erscheint u.a. auch das Diminutiv concertino als Werktitel:
Gr. Allegri, *Concertini a due, a tre, et a quattro voci ... con il b. c., libro secondo* (Rom 1619).

Daß sich zu Beginn des 17. Jh. mit dem Werktitel concerto keine konkreten kompositorischen Vorstellungen verbinden, geht also sowohl daraus hervor, daß Viadana für die neue Gattung der solistischen Generalbaßmotette auf den bereits eingeführten Werktitel concerto zurückgreift, als auch aus der Tatsache, daß sich die Viadana-Rezeption keineswegs an den Terminus concerto gebunden fühlt, sondern auch Bezeichnungen wie motetta, concento, sinfonia usw. bedenkenlos verwendet. Selbst Viadanas Sammlung erscheint unter anderem Titel, nämlich als *Opus mus. concentuum sacrorum* (Ffm. 1612).
Auch im weiteren Verlauf des 17. Jh. hat sich eine terminologische Fixierung der vokalmus. Gattungsbezeichnung concerto offensichtlich nicht durchgesetzt. So verwendet noch M. Scacchi in seinen Ausführungen zur vierten Kategorie des Kirchenstils „Motetta juxta usum modernum" (vgl. die Klassifikation oben I. (4)) concerto lediglich als Synonym für motetta:

Ad Excellentissimum Dominum CS. Wernerum (nach 1646): Accedamus nunc ad Motetta seu concertos juxta stylum modernum, qui in secunda praxi continentur (ed. Katz 85).

Auch die Tatsache, daß concerto seit der 2. Hälfte des 17. Jh. zunehmend als Sammelbezeichnung für instrumentale Ensemblemusik aller Art Verwendung findet, wäre nur schlecht erklärbar, wenn ein im Bereich der Vokalmusik bereits profilierter concerto-Begriff vorgelegen hätte.

(3) Kommt Praetorius im ersten Teil seiner Untersuchung (*op. cit.* 4f.) zu dem Ergebnis, daß im zeitgenössischen ital. Wortgebrauch zwischen concerto und motetta terminologisch nicht differenziert wird, ein eng gefaßter concerto-Begriff also nicht vorliegt, so versucht er im folgenden gleichwohl eine präzisere Begriffsvariante etymologisch zu erschließen, indem er den analysierten Wortgebrauch als „in genere" einstuft und ihm eine spezielle Wortverwendung gegenüberstellt:

Concerto ... Wird auff zweyerley Art gebraucht. In Genere ... In Specie (Index II, 247).

Diese spezielle Wortverwendung glaubt er bei der Bezeichnung mehrchöriger Werke vorzufinden, da hier das Wort concerto, das er – in Unkenntnis der ital. Wortbedeutung – bereits am Kapitelanfang als Äquivalent zu lat. concertatio (Kampf, Streit) definiert hat, im spezifischen Sinne von LAT. CONCERTARE (WETTEIFERN) zu verstehen sei:

Italis vocatur Concetto vel Concerto, quod Latinis est Concertatio, qua Variae Voces aut Instrumenta Musica ad concertum faciendum committuntur (4; die irrtümliche Gleichsetzung von concerto und concetto [in der Poetik soviel wie ‚geistreicher Einfall'] beruht möglicherweise auf der Fehlinterpretation entsprechender mus. Werktitel; vgl. G. Torelli, *Brevi concetti d'amore*, 5st. Madrigale, Venedig 1598);
In specie à Concertando, Wenn man vnter einer gantzen Gesellschafft der Musicorum etzliche/ vnd bevorab die besten vnd fürnembsten Gesellen heraus sucht/ daß sie voce humana, vnd mit allerley Instrumenten ... einer nach dem andern Chorweise vmbwechseln/ vnd gleich gegen einander streitten/ also/ daß es immer einer dem andern zuvor thun/ vnd sich besser hören lassen wil.
Daher auch das Wort Concerti sich ansehen lest/ als wann es von Lateinischen verbo Concertare, welches mit einander scharmützeln heist/ seinen Vrsprung habe. Fürnemlich vnd eigendlicher aber ist dieser Gesang ein Concert zu nennen/ wenn etwa ein niedriger oder hoher Chor gegen einander/ vnd zusammen sich hören lassen: Welche art/ ob sie wol auch in Cantionibus Sex vocum gebraucht wird/ kan es doch nirgend besser/ als in denen/ so mit vielen Stimmen vff 2. 3. 4. 5. oder mehr Chor gesetzt seyn/ angeordnet werden (5).

Dieser eingeschränkte concerto-Begriff wird im folgenden Abschnitt über die Motette allerdings dadurch wieder erweitert, daß ihm – unter Hinweis auf die Satztechnik der Imitation, die ebenfalls ein wettkampfmäßiges Moment darstelle – auch 2- bis 5st. Vokalkompositionen subsumiert werden:

Ob nu wol diese also mit 2. 3. 4. 5. Stimmen gesetzte Cantiones gar füglich/ Concerti genennet werden können ... [weil] in etlichen die beyde/ drey oder vier Stimmen/ einer dem andern die Harmoniam, vnd bey etlichen die Passaghien oder diminutiones nachfugiren/ vnd was vorher gesungen/ nachmachen/ dann bald zugleich zusammen fallen/ vnd also gleichsam miteinander concertiren, wer es zum besten heraus bringen kan ... (8).

Daß sich Praetorius in seinen Ausführungen über den Wortgebrauch „in specie" nicht im Einklang mit dem zeitgenössischen ital. Sprachgebrauch befindet, geht nicht nur aus der Abweichung von der ital. Wortbedeutung hervor, sondern auch aus den Bemerkungen über angebliche

semantische Differenzierungsversuche zwischen concerto und motetta – Bemerkungen, denen letztlich doch nur zu entnehmen ist, daß die ital. Terminologie der Vokalmusik zu Beginn des 17. Jh. kein System semantisch eindeutig differenzierter Gattungsbezeichnungen darstellt:

Ob nu wol diese also mit 2. 3. 4. 5. Stimmen gesetzte Cantiones gar füglich/ Concerti genennet werden können… [s. oben] So haben doch die meisten/ eben derselben Art Cantiones vnnd Concentus mit dem Namen Motetti inscribiret: Die wenigsten aber den vnterscheid gehalten/ daß die Motetten vff rechte Orlandische Motetten/ die Concert aber vff Madrigalische Art gesetzet haben.
Etliche wollen auch diesen vnterscheyd machen: Daß die Concert, vff etliche vnterschiedene Chor gerichtet/ meistentheils ohne sonderbare Variationes vnd Observationes der Fugen gar schlecht; Die Motetten aber majori industria & artificio vnd nicht vber 8. Stimmen gesetzet werden. Welches sich aber auch nicht in allen befindet; Sintemal es in des Ioan Gabrielis primo libro Symphoniarum sacrarum, die Cantiones mit 6. 7. biß vff 16. Stimmen/ vff 2. 3. vnd 4. Chor gerichtet/ billich nicht allein Moteten, dieweil sie vff die rechte Motetten Art/ deren sich der Orlandus… gebrauchet/ gesetzet: Sondern auch Concerten, dieweil sie vff unterschiedene Chor gerichtet seyn/ vnd die VocalStimmen gleichsam darinnen mit einander concertiren, genennet werden müssen (8f.).

Praetorius' Umdeutung des ital. concerto-Begriffs hat für die Rezeption des Terminus während des 17. Jh. im dtsch. Sprachbereich grundlegende Bedeutung: nahezu alle späteren Begriffsbestimmungen interpretieren den ital. Ausdruck im Sinne der lat. Etymologie (s. auch unten III. (2)). Gleichwohl ergibt sich gegenüber Praetorius eine semantische Modifikation, da Viadanas *Concerti ecclesiastici* in Deutschland zum Inbegriff des Concertos werden: noch im 18. Jh. gilt Viadana als Erfinder „der Concerten" schlechthin (so WaltherL, 1732, Art. *Viadana*, u. Mattheson, s. anschl.; zur dtsch. Viadana-Rezeption vgl. die Bibliographie bei Adrio, *op. cit.* 142–146). Im Unterschied zu Praetorius, der Viadanas Wortgebrauch unter den generellen concerto-Begriff subsumiert hatte, verbinden somit die späteren dtsch. Autoren die für sie neue Bezeichnung concerto primär mit der neuen Gattung der solistischen Generalbaßmotette. Kennzeichnend für die sich daraus ergebende Differenzierung zwischen Motetten- und Konzertbegriff ist etwa das Wittenberger Anstellungsdekret für den Stadtorganisten J. Lange (1628), in dem zwischen moderner solistischer *Concert Music* nach Viadanaschem Muster und alten vollstimmigen Motetten unterschieden wird:

Und weil nunmehro iziger Zeit die *Concert Music* übe und gebreuchlichen, worinnen sich oftmals… nur eine einzige zwo, drey auch 4 *Vocal*stimmen alleine hören laßen und gegen einander *certiren*, ermelte *Concerten* aber ohne einen *Organisten*… nicht können in der kirchen *Musiciret*… werden, Als soll diesem izigen Organisten… freystehen, solche *Concert Music* in Unserer Pfarrkirche… [zu] *dirigiren*… Was aber die volstimmige und bishero gebreuchliche alte art der *Moteten* belangende, welche vom *Cantori* mit seinen Schüllern und *adjuvanten*, ohne Zuethuung des [Orgel-]Wergks auf dem Chore alleine können gesungen und *Musiciret* werden, solches stehet hingegen dem *Cantori* zue (nach A. Werner, *Ein Dokument über d. Einführung d. „Concerten Music" in Wittenberg*, SIMG IX, 1907/08, 311).

Noch J. Mattheson geht von diesem Konzertbegriff aus, wenn er den Wettstreit zwischen Solostimmen und Orgel bzw. zwischen Solostimmen untereinander als konstitutives Merkmal der „Kirchen-Concerte. a 1. 2. 3. 4. &c. Voci, con, e senza Stromenti" anspricht und demgegenüber eine Tutti-Solo-Differenzierung (die ja auch bei Praetorius kein spezifisches Merkmal des Concertos ist) lediglich als fakultatives, nicht gattungsspezifisches Satzmoment gelten läßt:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Diese Gattung hat der berühmte Viadana, Erfinder des General-Basses, zuerst aufgebracht… Man nimmt sonst Davidische Psalmen zu solchen Concerten, auch andre Sprüche aus der H. Schrifft; ohne gleichwol allerhand gute gebundene Texte davon auszuschliessen. Anfangs hatten diese Kirchen-Concerte keine andre Gesellschafft, als die Orgeln, und wurden sehr offt nur mit einer eintzigen Stimme gesetzt, welche sodann mit dem Organisten gleichsam um den Preis stritte. Hernach brauchte man zween, drey bis vier Sänger dazu, und zuletzt fanden sich auch verschiedene Instrumente dabey ein… Die eigentliche Absicht bey den Concerten war und ist noch diese: die Text-Worte vernehmlich zu machen, und bey einer oder mehr Stimmen dennoch durch Hülffe des General-Basses, eine völlige Harmonie zu Wege zu bringen [s. Viadanas Vorwort 1602]. Wer nun weiß, was Capell- und Concert-Stimmen heutiges Tages sind, da nehmlich bey den ersten alles was Odem hat, bey den andern aber nur die besten sich hören lassen, der wird sich desto leichter einen Begriff von dieser Melodien-Gattung machen können: zumahl wenn er bedenkt, daß der Nahm von certare, streiten, herkömmt, und so viel sagen will, als ob in einem solchen Concert eine oder mehr auserlesene Sing-Stimmen mit der Orgel, oder unter einander, gleichsam einen Kunst-Streit darüber führten, wer es am lieblichsten machen könne (221f.).

Gegenüber Matthesons einseitiger historischer Ableitung bleibt festzuhalten, daß der Terminus Concerto seit der 1. Hälfte des 17. Jh. auch im Bereich protestantischer Kirchenmusik außerdem zur Bezeichnung c h o r i s c h besetzter Vokalwerke mit Gb. (und Instr.) Verwendung gefunden hat; so noch bei J. S. Bach, der zahlreiche Kirchenkantaten als Concerto bezeichnet (häufig mit Besetzungsangaben, z. B. *Concerto à 4 Voci. 1 Hautb. d'Amour | 2 Violini, Viola e Cont.*, „Schwingt freudig euch empor", BWV 36).

(4) Neben seiner Verwendung im vokalmus. Bereich erscheint der Ausdruck concerto seit der 2. Hälfte des 17. Jh. zunehmend auch als Werktitel von Instrumentalmusiksammlungen. Daß dieser Wortgebrauch noch nicht auf Kompositionen mit Tutti-Solo-Differenzierung eingeschränkt ist, sondern ganz allgemein zur Bezeichnung INSTRUMENTALER ENSEMBLEMUSIK dient, geht daraus hervor, daß unter der Sammelbezeichnung concerto zunächst ein- und mehrsätzige Kompositionen für ein- oder mehrfach besetztes Streicherensemble mit B. c. zusammengefaßt werden – Werke also, die in den zeitgenössischen Quellen ebensogut als sinfonia oder sonata bezeichnet sein können:

Fr. Prattichista, *Concerti armonici di correnti, e balletti a tre, cioè due violini, e basso* (Bologna 1666): 20 Tanzsätze;
M. Uccellini, *Sinfonici concerti. Brieui, è facili, à uno, à due, à tre, & à quatro strumenti; ogni cosa, con il suo b. c., per chiesa, è per camera. Con brandi, è corenti alla Francese, è balletti al Italiana* (op. 9, Venedig 1667); bei den genannten Concerti für 1–4 Streichinstrumente und B. c. handelt es sich um 25 mit *Sinfonia* überschriebene Sätze;
G. B. Bononcini, *Concerti da camera a trè, due violini, e violone, con il b. c. per il cembalo* (op. 2, Bologna 1685): 12 als *Concerto* bezeichnete Sätze;
G. Torelli, *Concerto da camera à due violini, e basso* (op. 2, Bologna 1686): 36 Tanzsätze;
P. Albergati, *Concerti varii da camera* (op. 8, Modena 1702): Tanzsuiten.

Erst seit Ende des 17. Jh. erscheinen in den als ‚concerto' bezeichneten Kompositionen – es handelt sich nunmehr ausschließlich um mehrsätzige Werke – vereinzelt Angaben über solistisch auszuführende Partien der 1. Violine und chorische Streicherbesetzung der übrigen Stimmen; so in G. Torellis *Concerti mus.* (op. 6, Augsburg 1698), in deren Vorbemerkung ausdrücklich darauf hingewiesen wird, daß in einigen der zwölf – mit Streicherensemble und Orgel besetzten – Konzerte bei der Vorschrift „solo" nur eine Violine zu spielen habe – eine Angabe, die erkennen läßt, daß die Tutti-Solo-Differenzierung von Torelli noch nicht als gattungsspezifisches Merkmal angesehen wird. In G. Tagliettis Sammlung *Concerti a quattro* (op. 4, Amsterdam 1699) findet sich nur an einer einzigen Stelle (im 8. Konzert) eine entsprechende Solovorschrift. In anderen Concerto-Publikationen der 1. Hälfte des 18. Jh. fehlen derartige Anweisungen ganz, so daß hier offensichtlich zwischen einfacher und chorischer Streicherbesetzung gewählt werden kann:

H. Albicastro, *XII Concerti a quattro, due violini, alto, violoncello e basso continuo* (op. 7, Amsterdam um 1703): 12 viersätzige Konzerte ohne Solopartien mit mehreren 4st. Fugen;
T. Albinoni, *Concerti a cinque, due, tre violini, alto, tenore, violoncello e basso per il cembalo* (Amsterdam 1707): 12 Konzerte ohne Solopartien mit mehreren 5st. Fugen;
G. Tartini, *Six concertos in four parts* (London o.J.): dreisätzige Konzerte für 4st. Streicherensemble mit dominierender 1. Violine.

*

Exkurs: Den für „Konzerte ohne heraustretende Solopartie" von ihm in den musikwiss. Sprachgebrauch eingeführten Neologismus „Konzertsinfonie" will Schering im Sinne von „konzerthafte" Sinfonie verstanden wissen:

Gesch. des Instrumentalkonzerts (Lpz. 1905): Für diese hier zum erstenmal gesondert behandelte Instrumentalgattung wurde der Name „Konzertsinfonie" eingeführt, da er neben dem neu hinzutretenden Charakteristikum des Konzerthaften gleichzeitig auf den Unterschied von der älteren vielstimmigen „Sonata" deutet und die kirchliche Bestimmung hervorhebt (26, Anm. 1).

Als „konzerthaftes" Moment dieser angeblichen Vorstufe zum Solokonzert interpretiert Schering das Wechsel- oder Figurenspiel der beiden mehrfach besetzten Violinen:

op. cit.: Das Eigentümliche der ersten „Konzerte" besteht nun in einem Verzicht aufs Solospiel; sie begnügen sich mit dem Wechselspiel der beiden vorläufig noch mehrfach besetzten Violinen; es sind quartettistische Konzertsinfonien im engeren Sinne... Obwohl ein festes Verhältnis von konzertierenden Parten und Ripienstimmen in der ursprünglichen Konzertsinfonie nicht besteht – der Satz ist rein quartettistisch und schließt Bläserbeteiligung aus –, wirkt dennoch die einmütige Sammlung der Instrumente auf den Themengruppen stets ebenso deutlich als Tutti, wie das konzertierende Figurenspiel der beiden Violinen (oder nur ersten Violine) in den Zwischenräumen als solistische Einlage (24 u. 26).

Der terminologischen Neubildung (wie überhaupt Scherings gesamter Untersuchung) liegt somit die auf Praetorius zurückgehende Interpretation des ital. concerto-Begriffs zugrunde. Kennzeichnend für die aus dieser Prämisse resultierenden Mißverständnisse sind etwa Bemerkungen, in denen ital. Werktitel des 17. Jh. an dem präjudizierten Konzertbegriff gemessen werden:

op. cit.: Die Bezeichnung „Concerti" wird man in den meisten Fällen berechtigt finden... Nachdem F. Pratichista im Jahre 1666 „Concerti armonici di Correnti e Balletti a 3" veröffentlicht – kleine Ballettsätze, die den Titel kaum rechtfertigen –, und M. Uccellini in seinen „Sinfonici Concerti, Brievi e facili" (1667) wenigstens hier und da in Violinsoli das Konzerthafte hervorgekehrt, vergehen nahezu zwei Jahrzehnte, ehe der Name Konzert in seiner vollen Bedeutung als Gattungsbezeichnung aufgenommen wird (26).

*

Darüber hinaus wird die Bezeichnung concerto auf die inzwischen etablierten Kompositionstypen mit durchgehender Differenzierung zwischen mehrfach besetztem Streicherensemble und ein oder mehreren Solopartien angewendet, ohne daß sich allerdings aufgrund dieser Verwendungsweise im ital. Sprachgebrauch der 1. Hälfte des 18. Jh. eine Einengung der Wortbedeutung herausbildet. Dies geht insbesondere aus Publikationen hervor, in denen unter der Sammelbezeichnung concerto Instrumentalwerke mit und ohne Solopartien vereinigt sind:

G. M. Alberti, *Concerti per chiesa e per camera* (op. 1, Bologna 1713): 5 Kompositionen ohne Soli, 5 Solokonzerte;
Fr. Manfredini, *Concerti con due violini e basso obbligati, e due altri violini, viola, e basso di rinforzo con una pastorale per il santissimo natale* (op. 3, Bologna 1718): Nr. 1–4 Violinen „in unisono", Nr. 5–8 „un violino obbligato" (Solokonzerte), Nr. 9–12 mit zwei konzertierenden Violinen;
A. Scarlatti, *VI concertos in seven parts for two violins and violoncello obligato with two violins more, a tenor and thorough bass* (London o.J.): Nr. 1, 2, 4, 5 ohne Soli, Nr. 3 Solokonzert, Nr. 6 mit 3st. Concertino.

Dem hier vorliegenden Sprachgebrauch zufolge gilt das Solokonzert also noch nicht als Prototyp, sondern als Spezialfall des Concertos, eine Auffassung, wie sie auch J. Mattheson – unter Rückgriff auf den von Praetorius eingeführten Concerto-Begriff – formuliert:

Das Neu-Eröffnete Orchestre (Hbg 1713): Concerte, laté genommen/ sind Zusammenkünffte und Collegia Musica [s. unten III. (1)]; stricté aber wird diß Wort nicht selten von einer so wol Vocal- als Instrumental-Cammer-Music; (i.e. ein Stück das eigentlich also heisset) strictissimé, von Violin Sachen/ die also gesetzet sind/ daß eine jede Partie sich zu gewisser Zeit hervorthut/ und mit den andern Stimmen gleichsam um die Wette spielet/ genommen. Derowegen denn auch in solchen Sachen und anderen/ wo nur die erste Partie dominiret/ und wo unter vielen Violinen, eine mit sonderlicher Hurtigkeit hervorraget/ dieselbe/ Violino concertino, genennet wird (173f.);
ebenso WaltherL (1732) und J. H. Zedler, *Universal-Lexicon* VI (Halle u. Lpz. 1733), Art. *Concerto*.

Für die Weite des Concerto-Begriffs ist es kennzeichnend, daß die in der vokalen Ensemblemusik zu Beginn des 17. Jh. bereits synonym verwendeten Bezeichnungen Concerto und Sinfonia (s. oben II. (2)) auch im instrumentalmus. Bereich austauschbar bleiben. A. Berardi erklärt dementsprechend unter Hinweis auf Corellis Konzerte, daß Concerti für Violine und andere Instrumente ‚Sinfonia' genannt würden:

Miscellanea mus. (Bologna 1689): I concerti di Violino, e d'altri Strumenti si chiamano Sinfonie, & hoggi sono in preggio, e stima quelle del Sig. Arcangelo Corelli (45).

Diese Feststellung trifft nicht nur für das späte 17. Jh. zu, sondern bleibt bis zur Mitte des 18. Jh. gültig. So tragen z. B. die einzelnen Konzerte einer um 1740 erschienenen Sammlung C. Tessarinis, in denen bis auf Nr. 2 und 8 solistische Violinpartien fehlen, den Titel Sinfonia:

Concerti a più instrumenti con violino obligato, e due violini, alto viola, violoncello e cembalo (Amsterdam o.J.);

und noch in den zwischen 1736 und 1777 entstandenen, im Autograph erhaltenen 24 Sinfonien Padre Martinis finden sich unter Bezeichnungen wie *Sinfonia a 4. con corni da caccia* oder *Sinfonia con violino e cembalo obbligato* nicht weniger als acht Kompositionen mit Tutti-Solo-Differenzierung, die hinsichtlich ihrer kompositorischen Konzeption von den als Concerto bezeichneten Werken Martinis nicht zu unterscheiden sind (nach H. Brofsky, *The symphonies of Padre Martini*, MQ LI, 1965, 650).

Angesichts der Verwendungsbreite von Concerto und der Tatsache, daß eine begriffliche Differenzierung zwischen Concerto und Sinfonia in der ital. Terminologie bis ins 18. Jh. hinein im allgemeinen nicht angestrebt wird, ist erkennbar, daß die in wenigen Publikationen vorliegende Unterscheidung zwischen Concerto und Sinfonia, die Schering generalisierte (*op. cit.* 31ff.), terminologisch folgenlos bleibt:

so erstmals bei G. Torelli, *Sinfonie à tre e concerti à quattro* (op. 5, Bologna 1692): 6 kontrapunktisch konzipierte Sinfonien und 6 Concerti mit dominierender 1. Violine, sämtlich ohne Soli.

In Frankreich, wo die ital. Solokonzertform erst seit Mitte des 18. Jh. in größerem Umfange rezipiert wird (alle früheren frz. Werktitel verwenden das Lehnwort concert im Sinne von Ensemble, Zusammenspiel oder Ensemblemusik), definiert noch RousseauD (1768) Concerto im allgemeinen als Symphonie für Orchester, im besonderen als Solokonzert:

Art. *Concerto*: CONCERTO. *s.m.* Mot Italien francisé, qui signifie généralement une Symphonie faite pour être exécutée par tout un Orchestre; mais on appelle plus particulièrement *Concerto* une Pièce faite pour quelque Instrument particulier, qui joue seul de tems en tems avec un simple Accompagnement, après un commencement en grand Orchestre; & la Pièce continue ainsi toujours alternativement entre le même Instrument récitant, & l'Orchestre en Choeur;
ähnlich bereits in der *Encyclopédie* III (Paris 1753), Art. *Concerto*.

Erst gegen Ende des 18. Jh. hat sich der eingeschränkte Concerto-Begriff (s. unten II. (6)) in Frankreich durchgesetzt, wie aus M. Framerys Kritik an Rousseaus Artikel hervorgeht:

Encyclopédie méthodique I (Paris 1791), Art. *Concerto*: ... La définition de ce mot, dans l'article précédent, me paroît manquer de précision. Il ne signifie *jamais* une simple *symphonie faite pour être exécutée par tout un orchestre*, mais TOUJOURS une pièce faite pour un instrument particulier, accompagné par l'orchestre plus ou moins complet, & coupé précisément comme un air exécuté par une voix.

(5) Ihrer Verwendung als Ensemblebezeichnungen entsprechend werden die Termini concerto grosso und concertino seit Ende des 17. Jh. auch als Werktitel verwendet; ersterer für KOMPOSITIONEN, in denen ein – zumindest in den Violinstimmen – MEHRFACH BESETZTES STREICHERENSEMBLE zur Durchführung einer Tutti-Solo-Differenzierung vorgesehen ist, letzterer für SOLISTISCH ZU BESETZENDE INSTRUMENTALWERKE.

Im Unterschied zum späteren Wortgebrauch ist der Werktitel concerto grosso bis zur Mitte des 18. Jh. noch nicht auf eine spezielle Satzstruktur bezogen, sondern umfaßt sämtliche Kompositionen, in denen ein oder mehrere Solopartien einem Streichertutti (dem concerto grosso im engeren Sinne, s. oben I. (5)) gegenüberstehen. Ungeachtet der seit Mitte des 18. Jh. im dtsch. Musikschrifttum nachweisbaren terminologischen Fixierung (s. unten II. (6)) wird dieser weit gefaßte Begriff von der frz. Musiklexikographie noch bis ins 19. Jh. hinein überliefert:

Encyclopédie méthodique I (Paris 1791), Art. *Concerto grosso* (M. Framery): C'est le titre que l'on donnoit dans le siècle dernier, & au commencement de celui-ci, à des symphonies avec un violon *principal* & d'autres parties, soit obligées, soit simplement *ripiene*;
daran anschließend Castil-BlazeD ([2]1825), Art. *Concerto grosso*: C'est le titre que l'on donnait, vers 1700, à des symphonies avec un violon principal et d'autres parties obligées ou non.

Da der Werktitel concerto grosso lediglich die Vorschrift chorischer Streicherbesetzung impliziert, sind hinsichtlich der jeweiligen Tutti-Solo-Besetzung, die in einzelnen Sätzen einer Sammlung allerdings auch ganz fehlen kann (so bei Valentini 1710), jeweils genaue Angaben erforderlich:

G. L. Gregori, *Concerti grossi, a più stromenti, due violini concertati, con i ripieni, se piace, alto viola, arcileuto, o violoncello, con il basso per l'organo* (op. 2, Lucca 1698);
G. Valentini, *Concerti grossi a quattro e sei stromenti, cioè a due violini e quattro violini, alto viola e violoncello, con due violini e basso di ripieno* (op. 7, Bologna 1710); 4 Violinen nur im Concertino des 11., Viola nur im Concertino des 10. Konzerts;
A. Corelli, *Concerti grossi con duoi violini, e violoncello di concertino obligati, e duoi altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbitrio, che si potranno radoppiare* (op. 6, posth. Amsterdam 1714);
trotz Einbeziehung von Holzbläsern (2 Ob., 2 Fl., 2 Fag.) in wörtlichem Anschluß daran: G. Fr. Händel, *Concerti grossi con due violini e violoncello di concertino obligati e due altri violini viola e basso di concerto grosso ad arbitrio* (op. 3, London 1733); op. 6 (London 1740) trägt den analogen engl. Titel *Twelve grand concertos... in seven parts.*

Während die zit. Belege auch der späteren engen terminologischen Fixierung nicht widersprechen, ist der in ihnen gleichwohl vorliegende weite Bedeutungsumfang eindeutig aus G. Torellis Sammlung *Concerti grossi* (op. 8, Bologna 1709) zu erschließen, die neben sechs Doppelkonzerten (f. 2 Soloviolinen) sechs weitere Solokonzerte (f. Solovioline) enthält. Bei der Bezeichnung von Solokonzerten als Concerto grosso handelt es sich also keineswegs um „terminologisch unrichtige Bezeichnungen", wie W. Krüger feststellt (*Das Concerto grosso in Deutschland*, Diss. Hbg 1932, 149), sondern um Werktitel, die auf chorische Besetzung des Streicherensembles hinweisen:

so z.B. *Concerto grosso per il Signore Pisendel da me. G. P. Telemann, 14. Sept. 1719* (hs. Titel eines Violinkonzerts, nach Krüger 149).

*

Exkurs: Daß die Kompositions- und Besetzungspraxis des 18. Jh. in der Tat zwischen Solokonzerten mit starkem und schwachem Accompagnement unterschied, bezeugt z.B. Quantz:

Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen (Bln 1752): Der Concerte mit einem concertirenden Instrumente... giebt es gleichfalls zwo Gattungen. Einige verlangen, so wie das Concerto grosso [zur terminologischen Fixierung s. unten II. (6)], ein starkes, die andern aber ein schwaches Accompagnement (295).

Eine analoge Differenzierung für Konzerte mit zwei und mehr Soloinstrumenten ist bei J. G. Graun nachweisbar, der bei entsprechenden Kompositionen mit dem Titel Concerto grosso auf starke Orchesterbesetzung hinweist, bei schwacher Besetzung demgegenüber Bezeichnungen wie Concerto doppio, Concerto à tre oder Concerto verwendet (nach Krüger, *op. cit.* 161).

*

Ob der Werktitel Concerto grosso in der 1. Hälfte des 18. Jh. auch für chorisch zu besetzende Streicherkompositionen ohne solistische Partien – also im Sinne des von Vivaldi verwendeten Terminus concerto ripieno (vgl. W. Kolneder, *Die Solokonzertform bei Vivaldi* 12) – Verwendung fand, ist angesichts der Tatsache, daß Concerto grosso-Sammlungen auch Sätze ohne Tutti-Solo-Differenzierung enthalten, durchaus denkbar, wäre aber anhand entsprechender Werktitel noch zu belegen. Es muß daher offenbleiben, ob in den folgenden Bemerkungen Matthesons, in denen als Merkmal eines Concerto grosso lediglich chorische Streicherbesetzung genannt wird, eine Tutti-Solo-Differenzierung vorausgesetzt wird oder aber als akzidentelles Satzmoment unerwähnt bleibt:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Die stärckeste Vollstimmigkeit unter allen erfordert das eigentlich so genannte XX. Concerto grosso [auch „starckes" oder „grosses Concert"], als eine Instrumental-Piece von lauter Violinen... Auf die vollständige Besetzung kömmt das meiste an, ja, man treibt sie bis zur Unmässigkeit, so daß es einer reichen Tafel ähnlich siehet, die nicht für den Hunger, sondern zum Staate gedeckt ist (234).

Im Unterschied zu Concerto grosso wird das seit ca. 1690 als Werktitel von Instrumentalwerken nachweisbare Diminutiv Concertino zunächst vorwiegend für Kompositionen in kleiner (d.h. zwei oder drei Instrumente umfassender) Solobesetzung verwendet:

G. Torelli, *Concertino per camera a violino e violoncello* (op. 4, Bologna o.J., zw. 1687 u. 1692): ein *Preludio* und 11 dreisätzige Suiten;
Fr. Manfredini, *Concertini per camera a violino e violoncello o tiorba* (op. 1, Bologna 1704);
Fr. A. Bonporti, *Concertini, e serenate con arie variate, siciliane, recitativi, e chiuse a violino, e violoncello, o cembalo* (op. 12, Augsburg o.J., nach 1712);
P. A. Locatelli, *Concertino... a tre stromenti* (Ms. Paris, Bibl. du Cons., fonds Blancheton, Rés F 442 no 62).

Im weiteren Verlauf des 18. und im frühen 19. Jh. erscheint Concertino als Bezeichnung für Instrumentalwerke, die neben solistischer Besetzung sämtlicher Partien ein oder mehrere konzertierende Instrumente aufweisen (s. II. (6); zum Wortgebrauch im 19. Jh. s. II. (7)). Das Diminutiv dürfte hier also im Sinne von Konzert mit ‚kleinem', d.h. solistisch besetztem Accompagnement zu verstehen sein. (Inwieweit mit ihm auch eine formale Verkleinerung angesprochen ist – wie im 19. Jh. –, hätte eine repräsentativere Belegauswahl zu prüfen.) Der Werktitel erscheint u.a.:

bei J. M. Molter „für kleine Solokonzerte" (nach Krüger 117);
bei G. B. Sammartini für (z.T. nur einsätzige) Bläserquintette und -sextette (nach H. Engel, *Das Instrumentalkonzert*, Lpz. 1932, 70);
bei J. A. Steffan für Konzerte mit konzertierendem Cembalo und konzertierender Flöte (nach Krüger 118);
bei C. Stamitz für eine konzertierende Sinfonie in der Besetzung: Violine, Oboe, Horn und Fagott konzertierend, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola und Baß (nach Krüger 180);
bei J. Weigl (um 1815) für ein Quintett für Harfe und 4 Bläser (nach H. Unverricht, *Die Kammermusik*, Das Musikwerk XLVI, Köln 1972, 13).

(6) Ihre bis zur Gegenwart gültige terminologische Fixierung im Sinne von KOMPOSITION FÜR EIN ODER MEHRERE SOLOINSTRUMENTE UND ORCHESTER erfährt die Bezeichnung Concerto (Concert, Konzert) während der 1. Hälfte des 18. Jh. im dtsch. Sprachbereich. Voraussetzung für die Konsolidierung dieser spezialisierten Wortbedeutung dürften im wesentlichen zwei Faktoren gewesen sein: zum einen die Tatsache, daß sich die Vivaldische Konzertform – nicht zuletzt dank ihrer intensiven Rezeption am Dresdner Hof – in Deutschland als Prototyp des ital. Instrumentalkonzerts durchsetzen konnte (vgl. R. Eller, *Vivaldi – Dresden – Bach*, Wege der Forschung CLXX), zum anderen die von J. A. Scheibe begründete gattungstheoretische Reflexion. Indem die Konzertform Vivaldis in der kompositorischen Praxis und der sie reflektierenden Theorie kanonisiert wird, wandelt sich die ital. Sammelbezeichnung concerto zu einem normativen Gattungsbegriff, der – als Komplexion zahlreicher Gattungsnormen – nicht in einer knappen lexikalischen Generaldefinition hinreichend zu bestimmen ist, sondern nur mittels einer ausführlichen Sachbeschreibung expliziert werden kann. Dieser eng gefaßte Konzertbegriff weitet sich – der gattungsgeschichtlichen Entwicklung entsprechend – im frühen 19. Jh. zu dem bis zur Gegenwart gültigen Allgemeinbegriff aus.
Als konstitutives Gattungsmerkmal gilt seit Scheibe die Gegenüberstellung von Orchestertutti und ein oder mehreren Solopartien, ein Kompositionsprinzip, das die dtsch. Autoren meist unter Hinweis auf den von Praetorius eingeführten Begriff des Konzertierens erläutern, ohne allerdings eine eindeutige Zuordnung von Begriff und Sache anzustreben. Einerseits gilt ihnen der Wettstreit zwischen Solo und Tutti, andererseits das Wetteifern zwischen mehreren Soloinstrumenten als konzertierendes Satzmoment:

J. A. Scheibe, *Critischer Musikus* ([Hbg 1737–1740] ^{2}Lpz. 1745): Ein Concert aber ist ein solches Stück, in welchem ein Instrument oder mehrere Instrumente, unter den übrigen Instrumenten, die ihnen zur Begleitung zugegeben werden, auf eine außerordentliche Art hervorragen, also, daß sie zugleich ihre Eigenschaft durch besondere Sätze bezeigen, und dadurch den andern sie begleitenden Instrumenten gleichsam den Vorzug abstreiten ...
Aus der Beschreibung der Concerten, die ich anitzo gegeben habe, sieht man bereits, daß es dabey vornehmlich auf den Vorzug ankömmt, den man einem Instrumente, oder mehrern Instrumenten, insbesondere giebt, die nämlich die Hauptstimmen, oder die concertirenden Stimmen spielen, und also das Wesen des Concerts eigentlich ausmachen. Ich mache also in den Concerten überhaupt diesen Unterschied: daß darinnen entweder nur eine Concertstimme, oder auch mehrere Concertstimmen vorhanden sind (630f.).
Man kann also Concerten verfertigen, in welchen zwo und auch mehr Concertstimmen mit einander streiten... denn man soll sie beständig mit einander arbeiten, und um den Vorzug streiten lassen (634f.).

Scheibes Klassifikation der Instrumentalkonzerte erscheint seit Quantz in der Gegenüberstellung von Concerto da camera (Kammerconcert: nur ein Soloinstrument) und Concerto grosso (mehrere Soloinstrumente), eine terminologische Differenzierung, die – was die Umdeutung des Terminus Concerto grosso betrifft – sich offensichtlich auf den eingeengten Begriff des Konzertierens stützt. Spricht Scheibe mit Bezug auf die Anzahl der konzertierenden Stimmen, die für ihn „das Wesen des Concerts" repräsentieren, bereits von „einfachen Concerten" und „Doppelconcerten", so bezieht Quantz dementsprechend auch die Bezeichnung Concerto grosso auf das dem Tutti gegenübertretende große – bis zu mehr als acht Spieler umfassende – Solistenensemble. Hinsichtlich der Einengung des Terminus Kammerkonzert (‚Konzert für die höfische Kammer', → Kammermusik II. (1) (a)) schließt sich

Quantz offenbar dem Sprachgebrauch der höfischen Kompositionspraxis an, in der das Solokonzert bereits seit der 1. Hälfte des 18. Jh. als Normalform des Konzerts galt (vgl. auch das „gemeine", das „gewöhnliche" Kammerkonzert). Seit der 2. Hälfte des 18. Jh. nimmt daher das Simplex Konzert zunehmend die Grundbedeutung Solokonzert an (so bereits bei Türk):

Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): Man hat Concerti grossi, und Concerti da camera... Ein Concerto grosso besteht aus einer Vermischung verschiedener concertirender Instrumente, allwo immer zwey oder mehrere Instrumente, deren Anzahl sich zuweilen wohl auf acht und noch drüber erstrecket, mit einander concertiren. Bey einem Kammerconcert hingegen befindet sich nur ein einziges concertirendes Instrument (294);
J. G. Sulzer, *Allg. Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. [1771–74] ²1792–94), Art. *Concert*: Die Concerte sind von zweyerley Gattung, die von den Italiänern durch die Namen Concerto grosso, und Concerto di Camera, unterschieden werden. Das erste hat mehrere Hauptstimmen, damit verschiedene Instrumente mit einander gleichsam um den Vorzug streiten; und eben daher (nämlich von dem Wort concertare) hat diese Art der Musik ihren Namen... Das gemeine Cammerconcert.. ist also für ein besonderes Instrument... gemacht, welches die Hauptstimme des Tonstüks führet (572);
D. G. Türk, *Clavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): Die Benennung Konzert (*Concerto*) haben zweyerley Gattungen von Instrumentalstücken. Wenn nur Eine Hauptstimme (konzertirende Stimme) darin vorkommt, so sagt man schlechthin ein Konzert. (Kammerkonzert.)... Die zweyte Gattung von Konzerten hat mehrere Hauptstimmen... Ein Konzert von zwey Hauptstimmen nennt man gemeiniglich ein Doppelkonzert; sind mehrere Stimmen konzertirend, so ist die Benennung *Concerto grosso* gebräuchlich (393);
H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung z. Composition* III (Lpz. u. Rudolstadt 1793): Das Concert ist entweder das gewöhnliche Kammerconcert, mit welchem sich ein Tonkünstler auf seinem Instrumente unter Begleitung eines ganzen Orchesters hören läßt, und welches seinen Namen von der an Höfen der Regenten gebräuchlichen Kammermusik erhalten hat; oder es ist ein von den Italiänern so genanntes Concerto grosso, in welchem sich mehrere Virtuosen auf ihren Instrumenten bald wechselsweise, bald zusammen hören lassen (293);
ähnlich KochL (1802), Art. *Concert*.

*

Exkurs: Im Anschluß an den seit der 2. Hälfte des 18. Jh. in der Kompositionspraxis üblichen Wortgebrauch (vgl. z. B. Mozart, K.-V. 364) wird der Terminus Concerto grosso in der Konzertklassifikation seit dem frühen 19. Jh. durch Sinfonia concertante (concertirende Sinfonie) ersetzt:

KochHwb (1807), Art. *Concert*: Ehedem theilte man diese Art der Kunstwerke in zwey besondere Gattungen, und nannte diejenige, in welcher sich mehrere Instrumente verschiedener Art, bald wechselsweis, bald zusammen vereint, zwischen den Sätzen des vollen Orchesters hören lassen, Concerto grosso; anjetzt giebt man dieser Gattung den Namen einer concertirenden Sinfonie;
G. Weber, Art. *Concert*, in: Ersch u. Gruber, *Allg. Encyclopädie d. Wissenschaften u. Künste*, 1. Section, XXI (Lpz. 1830): In der zweiten Bedeutung unterscheidet man Concerte für ein Instrument allein, von Doppelconcerten d. h. Concerten für zwei Instrumente zugleich (concerto doppio) auch wol für mehre, – und Concertantsymphonien, unter welchem Namen man Concerte für eine größere Anzahl von Orchesterinstrumenten zu verstehen pflegt, oder mit andern Worten Orchesterstücke, in welchen nicht blos einige, sondern viele Orchesterinstrumente, bald einzeln abwechselnd, bald auch zusammengreifend, concertmäßig, concertirend, (dieses Wort hier seiner ursprünglichen Bedeutung am getreuesten, nämlich gleichsam wettstreitend, als concertirende, wettstreitende Stimmen) hervortreten. Zuweilen bezeichnet man Concertstücke dieser Art auch mit dem Namen concerto grosso oder concertone, sinfonia concertante oder concertata (324).

*

Die seit der 1. Hälfte des 18. Jh. mit dem Konzertbegriff verbundenen normativen Vorstellungen – in erster Linie Dreisätzigkeit und Ritornellform –, bleiben im wesentlichen bis Anfang des 19. Jh. verbindlich. So weisen die Autoren des 18. Jh. übereinstimmend auf den für beide Konzertarten geltenden dreisätzigen zyklischen Aufbau nach dem Muster schnell-langsam-schnell hin, wobei die Ecksätze hinsichtlich Tempo und Charakter differenziert sein sollen:

Scheibe, *op. cit.*: Doch damit auch dieses nicht fehlen möge: so merke man, daß man das Concert insgemein mit einem muntern oder mittelmäßig geschwinden Satze anfängt... Nach diesem muntern Satze folget ein langsamer und zärtlicher Satz. Den Schluß des Concerts machet endlich ein abermaliger geschwinder Satz, der aber etwas hurtiger seyn kann, als der erste war (635 f.);
Quantz, *op. cit.*: Zu dem ersten Satze eines prächtigen Concerts, schicken sich nicht alle Tactarten. Soll derselbe lebhaft seyn; so kann man den gemeinen geraden Tact, wo die geschwindesten Noten aus Sechzehntheilen bestehen, darzu nehmen... Das Adagio muß sich überhaupt, im musikalischen Reimgebäude, in der Tactart, und in der Tonart, vom ersten Allegro unterscheiden... Das letzte Allegro eines Concerts muß sich nicht nur in der Art und Natur, sondern auch in der Tactart, vom ersten Satze sehr unterscheiden. So ernsthaft das erste seyn soll; so scherzhaft und lustig muß hingegen das letztere seyn (297 ff.);
Sulzer, *op. cit.*: Die Einrichtung desselben [Cammerconcerts] ist, nach dem, was itzt gewöhnlich ist, folgende. Es besteht aus drey Haupttheilen, davon der erste ein Allegro, der zweyte ein Adagio oder Andante, und der dritte wieder ein Allegro oder Presto ist (572 f.);
Koch, *Versuch* III (1793): ...die drey Haupttheile, aus welchen es bestehet, nemlich seine beyden Allegro und sein Adagio können jeden Charakter annehmen (327).

Gleichwohl macht sich bereits seit der 2. Hälfte des 18. Jh. in Kompositionspraxis und Musikschrifttum die Tendenz bemerkbar, die Norm der Dreisätzigkeit zugunsten einer auf zwei Sätze reduzierten Folge oder einer durchgehenden Satzverknüpfung aufzugeben (s. auch unten II. (7)):

J. G. Vogler, *Zergliederung d. sechs leichten im ersten Jahrgange enthaltenen Clavier-Concerten*, Betrachtungen der Mannheimer Tonschule II (Mannheim 1779): Das eigentliche Gebäude eines Concertes foderte drei grosse Bestandtheile: ein erstes allegro ein adagio und ein leztes allegro. Allein heutiges Tages und besonders in unsern Gegenden fehlt es zu eigener Schande uns an Gedult... Ein jedes Concert, nach der bisherigen Anlage, hat von dreierlei Arten ein Stück, ein Allegro, Andante und Presto (34 u. 36);
Türk, *op. cit.*: Alle drey Sätze sind gewöhnlich von einander abgesondert, so daß jeder ein Ganzes für sich ist, doch giebt es auch Konzerte, worin Ein Satz mit dem Andern zusammenhängt (393).

Dementsprechend stellt noch P. Lichtenthal fest, daß man unter dem Titel Concerto häufig eine – vom Normalschema abweichende – verkürzte drei- oder zweisätzige Satzfolge höre:

Dizionario e bibliografia della musica I (Mailand 1826), Art. *Concerto*: ...e non di rado si legge sul cartello d'invito la parola *Concerto*, ma sentitolo, non si ritrova altro che un breve Allegro, cui segue una specie di picciolissimo Adagio come introduzione a

qualche Rondoletto o Variazioni; talvolta manca persino il primo Allegro.

Grundlegend für den seit Scheibe theoretisch reflektierten Konzertbegriff sind insbesondere die aus Vivaldis Konzerten abstrahierten, für den ersten (und dritten) Satz geltenden Normen der Ritornellform (mit Solokadenz vor dem letzten Tutti). Während Scheibe und Quantz diese formale Konzeption lediglich als Wechsel von Ritornellen und Soloepisoden beschreiben, ohne Anzahl und Tonartendisposition der Einzelteile festzulegen, verbindet J. Riepel (*Grundregeln z. Tonordnung insgemein*, Ffm. u. Lpz. 1755) mit dem Konzertsatz eine feste formale und harmonische Vorstellung, so daß er von einer „concertmässigen [Ton-] Ordnung" (T – D – Tp – T) sprechen kann (93). Als normativ gilt ihm eine Satzanlage mit vier Ritornellen in der angegebenen Tonartenordnung und drei Soloepisoden, die zwischen den tonartlich fixierten Ritornellen modulierend vermitteln (94). Koch (1793) setzt denselben Satzaufbau als Norm voraus: seinen Ausführungen zufolge sollen drei „Hauptperioden" des Soloinstruments in der Modulationsordnung T → D | D → Tp (oder → Sp, oder → Dp) | T von vier „Nebenperioden" (Ritornellen) des Orchesters umschlossen werden. – Auch in bezug auf die Ritornellform macht sich seit der 2. Hälfte des 18. Jh. eine Tendenz zur Verkürzung bemerkbar: Vogler (*op. cit.* 36) und KochL (1802) setzen eine aus nur drei Ritornellen und zwei Soloepisoden bestehende Satzanlage als normativ voraus.

Die in der Kompositionslehre des 18. Jh. als primäres Gattungsmerkmal geltende Ritornellform, die in der Kompositionspraxis des späteren 18. Jh. – so etwa in Mozarts Klavierkonzerten – allerdings bereits der Sonatensatzform angenähert wird, büßt in der 1. Hälfte des 19. Jh. auch in der Gattungstheorie insofern ihre Verbindlichkeit ein, als der Konzertsatz – insbesondere im Anschluß an Beethovens Konzerte – zunehmend als Sonderform des Sonatensatzes, und zwar als Sonatensatz mit Tutti- und Soloexposition, begriffen wird; so bereits ansatzweise von C. Czerny, der auf die expositionelle Funktion des ersten Ritornells hinweist und das erste Solo als erweiterte Wiederholung der Exposition interpretiert:

A. Reicha, *Vollständiges Lehrbuch d. mus. Composition*. Aus dem Frz. ins Dtsch. übers. u. mit Anm. versehen von C. Czerny, Bd. I (Wien 1834): VOM CONCERTE. § 38. Das *Concert*, (sey nun die *Principal-Stimme* für das *Pianoforte* oder ein anderes Instrument,) unterscheidet sich von der *Sonate* in seinem Bau durch folgendes:
Dem ersten Solo geht ein *Ritornell* für das ganze Orchester voraus. Dieses *Ritornell* hat so ziemlich den Bau des ersten Theils vom ersten Satze einer Sonate, nur dass es wieder in der Grundtonart, oder deren Dominanten-Septime schliessen muss, wonach das erste *Solo* eintritt. Das *Ritornell* darf nicht ermüdend lang seyn, und doch alle Hauptideen des *Concerts* in abgekürztem Umriss enthalten. Das erste *Solo* spinnt diesen Umriss weiter aus, indem es den gewöhnlichen Modulations-Gang [der Sonate] beobachtet... (334).

In dem Maße, in dem seit dem späteren 18. Jh. gattungsspezifische Merkmale wie Dreisätzigkeit und Ritornellform in der kompositorischen Praxis zunehmend ihre normative Geltung verlieren, gleichzeitig aber am Terminus Concerto festgehalten wird, weitet sich der eng gefaßte Konzertbegriff zu dem bis zur Gegenwart gebräuchlichen Allgemeinbegriff ‚Komposition für Solo und Orchester' – eine sach- und begriffsgeschichtliche Entwicklung, die Fr. Liszt als eine im Zeichen kompositorischer Individualisierung vollzogene Emanzipation des Einzelwerks aus beengenden Gattungsnormen deutet:

Fr. Liszt, *Robert Schumann's Klavierkompositionen Op. 5, 11, 14* (1837): Indem wir diesen Unterschied [zwischen Sonate und Konzert] feststellen, wollen wir durchaus nicht gesagt haben, daß wir jeder dieser Kompositionsgattungen einen bestimmten und unveränderlichen Zuschnitt beilegen wollen. Früher allerdings mußte ein Koncert sich stets aus drei Sätzen zusammensetzen: aus dem ersten Satz mit drei von Tutti unterbrochenen Soli, einem zweiten: dem Adagio und dann: Rondo. Field setzte in seinem letzten Koncert das Adagio an Stelle des zweiten Solos; Moscheles in seinem „Concert fantastique" hat die drei Sätze zu einem einzigen vereint. Weber zuerst, dann Mendelssohn (ohne von dem zweiten Koncert von H. Herz zu sprechen) hatten schon eine ähnliche Form versucht: die Freiheit bringt von allen Seiten eine Erweiterung und eine größere Mannigfaltigkeit in die Form, was sicherlich als ein Fortschritt zu erachten ist (Ges. Schriften II, dtsch. Übers. von L. Ramann, Lpz. 1881, 105f.).

Gleichwohl verbinden sich im 19. Jh. aufgrund der gattungsspezifischen Aufführungsbedingungen (s. unten III. (3)) mit dem Konzertbegriff neue Assoziationen, wie etwa Effekt und Brillanz. So hält Liszt Schumanns Werktitel *Concert sans Orchestre* in der zit. Rezension nicht nur für „unlogisch" (da man unter Konzert „streng genommen eine Vereinigung koncertirender Instrumente" verstehe), sondern hinsichtlich der kompositorischen Anlage des Werkes auch für irreführend; dies insofern, als der Titel Konzert nur solchen Kompositionen zukomme, die für öffentliche Aufführungen bestimmt seien und sich dementsprechend durch „allgemein verständlichen und brillanten Ausdruck und breiter Anlage" auszeichneten:

op. cit.: Von alten Zeiten her ist der Titel „Koncert" ausschließlich immer nur den Stücken beigelegt worden, die zum öffentlichen Vortrage bestimmt waren und in Folge dessen gewisse Effekte, für welche Herr Schumann nicht eingenommen zu sein scheint, bedingen. Die äußere Erscheinung seines Stückes, der fortwährende Ernst seines Stils lassen es mehr der Gattung der „Sonate" als der Gattung des „Koncertes" angehörend erkennen... Unserer Meinung nach ist es demnach ein Irrthum ihm einen Titel zu geben, der ein zahlreiches Auditorium herbeizurufen scheint und einen Glanz verspricht, den man vergebens darin sucht (105f.).

Daß derartige Vorstellungen – trotz gewandelter kompositorischer Voraussetzungen – bis ins 20. Jh. dem Konzertbegriff anhaften, geht etwa aus A. Bergs Bemerkung hervor, ein Konzert sei „gerade die Kunstform, in der nicht nur die Solisten (inklusive dem Dirigenten!) ihre Virtuosität und Brillanz zu zeigen Gelegenheit [hätten], sondern auch einmal der Autor" (Offener Brief über das *Kammerkonzert* an A. Schönberg, 9.2.1925; nach W. Reich, *A. Berg*, Wien, Lpz. u. Zürich 1937, 91).

Im übrigen wird der Terminus Concerto/Concert seit der 1. Hälfte des 18. Jh. auch auf Klavier-, Orgel und Lautenkompositionen übertragen, die dem jeweiligen Konzerttyp für Solo und Orchester nachgebildet sind. Bereits Scheibe behandelt unter Hinweis auf Bachs Italienisches Konzert (*Concerto nach dem italiänischen Gusto*), das er als Muster eines „einstimmigen Concerts" zitiert, Sache und Bezeichnung (*op. cit.* 637; s. auch Schering, *Gesch. d. Instrumentalkonzerts* 130ff.). Eine vermittelnde Position zwischen diesem Werktyp und dem eigentlichen Konzert nehmen jene Klavierkonzerte des 18. und 19. Jh. ein, die mit oder ohne Orchesterbegleitung gespielt werden können.

– Schumanns Werkidee eines *Concert sans Orchestre* hat in der Gattungsgeschichte also durchaus Vorläufer.

(7) Wird der traditionelle Titel Concerto seit dem frühen 19. Jh. einerseits trotz fortschreitenden Zerfalls der Gattungsnormen beibehalten, so setzt sich andererseits die Tendenz durch, neuere Sonderformen des Konzerts durch SPEZIFIZIERTE WERKTITEL terminologisch zu erfassen. Insbesondere wird in der 1. Hälfte des 19. Jh. zur Kennzeichnung der verkürzten, meist zweisätzigen Konzertform auf das Diminutiv Concertino zurückgegriffen:

G.Weber, Art. *Concert*, in: Ersch u. Gruber, *op. cit.* (1830): Ein Instrumentalconcert besteht, alt herkömlicher Weise, gewöhnlich aus drei Tonstücken... An diese verjährte Form pflegt man sich indessen in neueren Zeiten nicht mehr strenge zu binden, und sucht lieber neue, freiere und interessantere Formen auf. Insbesondere liebt man es jetzt, die Concerte kürzer zu halten, sie etwa nur aus zwei Stücken bestehen zu lassen, etwa nur aus einem adagio, welches dann unmittelbar in ein allegro übergeht und damit schließt; – welche kürzeren Concerte man mit dem Namen concertino zu bezeichnen pflegt (324);
SchillingL II (²1840), Art. *Concert*: In neuerer Zeit hat man die Schwächen dieser alten [dreisätzigen] Concertform nicht nur lebhaft erkannt, sondern auch durch eine erfreuliche Kürze und hauptsächlich durch die beliebten Concertino's zu heben gesucht. Dieselben bestehen meistens nur aus zwei Sätzen: einem langsamern, an den sich gewöhnlich der zweite unmittelbar im geschwinden Zeitmaaße und meistentheils in Rondoform anschließt (288);
Nachweise zum Werktitel Concertino in I. Amster, *Das Virtuosenkonzert in d. ersten Hälfte d. 19. Jh.*, Diss. Bln 1931, Tabellarische Übersicht, S. 85ff.

Einsätzige Konzerte heißen dementsprechend „Concertstück" (C.M.v.Weber, op. 79; R.Schumann, op. 92), Werke, die sich durch Viersätzigkeit, Monumentalisierung oder durch Integration von Solo und Orchester der Symphonie annähern, „Sinfonie Concerto" (H.Ch.Litolff, op. 54) oder „Concerto symphonique" (Fr. Liszt, Klavierkonzert in Es-dur).
Die die Geschichte des Instrumentalkonzerts im 19. Jh. wesentlich bestimmende Polarisierung in Kunst- und Trivialmusik findet ihren terminologischen Niederschlag im polemischen Begriff des Virtuosenkonzerts (→ Virtuose III. (3)), einer Begriffsbildung, der eine bis ins 18. Jh. zurückreichende pejorative Bedeutungsentwicklung des Konzertbegriffs vorausgeht:

A.B.Marx, *Einige Worte über das Konzertwesen* (Berliner AmZ II, Nr. 44, 1825): Der Konzertgeber würde an manchem Beethovenschen und Mozartschen Klavierkonzerte mehr Gelegenheit haben, sich als Künstler zu bewähren als in hunderten der schwierigsten Virtuosenkonzerte. Diese Benennung oder wenigstens die Klassifizierung wenden Konzertisten bisweilen selbst an, weil sie inne werden, daß in jenen Kunstwerken ein anderer Geist lebt, als in den Kompositionen, die für die Finger bestimmt sind (349; nach I. Amster, *op. cit.* 23);
zur Entwicklung pejorativer Konnotationen im 18. Jh. vgl. etwa Vogler, *op. cit.*: Der Begriff, den man sich insgemein von Concerten macht, ist jene Erwartung, die die Neugier zum Seile des Gauklers begleitet (30);
weitere Nachweise bei E.Reimer, *Die Polemik gegen das Virtuosenkonzert im 18. Jh.*, AfMw XXX, 1973.

Eine terminologische Neubildung des 20. Jh. liegt in A.Bergs Werktitel „Kammerkonzert" (1925) vor; dies trotz der Übereinstimmung mit dem im 18. Jh. gebräuchlichen Terminus (s. oben II. (6)): während dieser im Sinne von Concerto da camera (‚Konzert für die fürstliche Kammer', → Kammermusik II. (1) (a)) zu verstehen ist, bezieht sich Bergs Werktitel – im Sinne des späteren Kammermusikbegriffs und in Analogie zu Schönbergs 1. „Kammersinfonie" (1906) – auf die solistische Besetzung sämtlicher Instrumente (Violine, Klavier und 13 Bläser).

III. (1) Seit dem frühen 18. Jh. erscheint das Lehnwort Concert im dtsch., engl. und frz. Sprachgebrauch zunehmend auch als Bezeichnung mus. Veranstaltungen – eine Verwendungsweise, die sich nach Ausweis der zeitgenössischen Definitionen ursprünglich auf die MUS. ZUSAMMENKUNFT, die Versammlung von Musikern (assemblée de musiciens), bezieht:

J.Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hbg 1713): Concerte ... sind Zusammenkünffte und Collegia Musica (173);
wiederholt bei WaltherL (1732), Art. *Concerto*: Concerto [*ital.*] Concert [*gall.*] bedeutet 1. ein Collegium Musicum, oder eine musicalisch Zusammenkunfft;
dass. bei J.H.Zedler, *Universal-Lexicon* VI (Halle u. Lpz. 1733);
Encyclopédie III (Paris 1753), Art. *Concert*: CONCERT, s.m. (*Musique*) assemblée de voix & d'instrumens qui exécutent des morceaux de musique... On ne se sert guere du mot *concert* que pour une assemblée d'au-moins quatre ou cinq musiciens;
RousseauD (1767), Art. *Concert*: CONCERT *s.m.* Assemblée de Musiciens qui exécutent des Pièces de Musique Vocale & Instrumentale. On ne se sert guères du mot de *Concert* que pour une assemblée d'au moins sept ou huit Musiciens;
ebenso Castil-BlazeD (²1825) mit Erhöhung der Musikerzahl auf mindestens 20;
J.G.Sulzer, *Allg. Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. [1771–74] ²1792–94), Art. *Concert*: Dieses Wort... bezeichnet eine Versammlung von Tonkünstlern, die zusammen eine Musik aufführen... [In diesem] Sinn sagt man: Es ist heute Concert bey Hofe; ein wöchentliches Concert (572);
J.N.Forkel, *Genauere Bestimmung einiger mus. Begriffe*, Magazin der Musik, hg. von C.Fr.Cramer I/2 (Hbg 1783): Das Wort Concert bedeutet... eine Versammlung musicirender Personen, die sich mit einander vereinigen, eine große und vollstimmige Music aufzuführen (1065);
eine entspr. engl. Definition ist nicht nachweisbar: GrassineauD (1740) verzeichnet lediglich die Ensemble- und Gattungsbezeichnung.

Die Herkunft dieses Wortgebrauchs ist ungeklärt. Da noch P.Lichtenthal erklärt, Concerto werde auch in der Bedeutung gebraucht, die im Ital. ‚Accademia' habe, ist mit Sicherheit ital. Herkunft auszuschließen:

Dizionario e Bibliografia della Musica I (Mailand 1826), Art. *Concerto*: CONCERTO, s.m. Questo vocabolo... ha varij significati: 1) quello che in Italia chiamasi *Accademia*, vale a dire una musica a grand' orchestra...;
Scherings Hinweis, concerto sei im Ital. bereits im 16. Jh. als mus. Veranstaltungsbezeichnung nachweisbar (*Gesch. d. Instrumentalkonzerts* 5), beruht auf einer Fehlinterpretation des Werktitels *Musica de diversi auttori illustri per cantar et sonar in concerti* (Venedig 1584), in dem concerto – wie die von Schering nicht zit. Fortsetzung *à sette, otto, noue, dieci, undeci, & duodeci voci* zeigt – im Sinne von Ensemble (s. oben I. (1)) zu verstehen ist.

Mit großer Wahrscheinlichkeit ist die Wortverwendung engl. oder frz. Ursprungs:

nach W.v.Wartburg (*Frz. Etymolog. Wörterbuch* II, 2), versteht bereits R.Cotgrave (*A dictionary of the french and english tongues*, London 1611) concert de musique als „séance où l'on exécute un certain nombre de morceaux de musique" (bei Cotgrave engl. Wortlaut). Demgegenüber verzeichnet das *Oxford English Dictionary* II (1933) als frühesten Beleg für concert im Sinne von ‚musical performance' erst:

London Gazette No 2496/4 (1689): The Concerts of Musick that were held in Bow-street and in York-Buildings, are now joyn'd together.

Für die geringe Verbreitung des Wortgebrauchs im Frz. bis um 1700 spricht die Tatsache, daß BrossardD (1703) die Veranstaltungsbezeichnung concert noch nicht erwähnt. – Im Dtsch. ist Concert im Sinne von mus. Veranstaltung erst seit Anfang des 18. Jh. zu belegen:

so im *Hamburger Relations-Courier* (8.10.1708) in der Wendung „ein Musicalisches-Concert... halten" (nach H. Becker, *Die frühe Hamburger Tagespresse als musikgesch. Quelle*, Beitr. z. Hamburgischen Musikgesch., hg. v. H. Husmann, Hbg 1956, 24).

Die Tatsache, daß concert im 17. und 18. Jh. häufig durch nähere Bestimmungen eigens auf die mus. Bedeutung eingeschränkt wird (vgl. concert of music, concert de musique, musicalisches Concert) ist möglicherweise darauf zurückzuführen, daß das Wort – im Anschluß an seine ital. Bedeutung ‚Verabredung' – auch im allgemeinen Sinne von Zusammenkunft, Besprechung verwendet wurde; so etwa im militärischen Bereich:

Zedler, *op. cit.* (1733), Art. *Concert*: Concert, Beredung, gemeinsamer Rath, Abrede, heißet im Kriege, wenn die Generals eine geheime Berathschlagung halten, und dabey Abrede nehmen, wie sie da oder dort zu gleicher Zeit wieder den Feind agiren wollen.

Ihrer ursprünglichen Bedeutung (‚mus. Zusammenkunft') entsprechend tritt die Veranstaltungsbezeichnung Concert im dtsch. Sprachbereich seit der 1. Hälfte des 18. Jh. zunehmend als modernes Synonym für die ältere, dem akademischen Sprachgebrauch nachgebildete Bezeichnung Collegium musicum auf (collegium, gelehrte Zusammenkunft); so etwa in L. Mizlers Bericht über die beiden Leipziger Collegia musica:

Nachricht von den Mus. Concerten zu Leipzig, in: *Mus. Bibliothek* (Lpz. 1737): Die beyden öffentlichen Musikalischen Concerten, oder Zusammenkünffte, so hier wöchentlich gehalten werden, sind noch in beständigen Flor... Die Glieder, so diese Musikalischen Concerten ausmachen, bestehen mehrentheils aus den allhier Herrn Studirenden... Es ist jedem Musico vergönnet, sich in diesen Musikalischen Concerten öffentlich hören zu lassen (63f.);
umgekehrt führt der Leipziger Adreßkalender (1746) das 1743 gegründete „Große Concert" als eines der „drey ordinairen Collegiorum Musicorum" (und zwar als das „der Herren Kaufleute") an (nach W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum"*, Bach-Jb. 47, 1960; darin weitere Belege zum Wortgebrauch in Leipziger Pressenotizen der 1. Hälfte des 18. Jh.);
die synonyme Verwendung von Concert und Collegium musicum ist auch in zahlreichen Frankfurter Pressenotizen (seit 1723) zu belegen (vgl. C. Israel, *Frankfurter Concert-Chronik v. 1713–1780*, Neujahrs-Blatt d. Vereins f. Gesch. u. Alterthumskunde zu Frankfurt am Main f. d. Jahr 1876, Ffm. 1876);
so auch noch in der 2. Hälfte des 18. Jh., etwa bei J. S. Riemer, Bericht über das 1764 begründete Leipziger „Gelehrten-Concert" (Sept. 1765): „Den 18. ist ein neues Collegium Musicum, das Universitätsconcert genannt... zum erstenmal probiret worden" (nach A. Schering, *Musikgesch. Leipzigs* III, Lpz. 1941, 429).

Eine semantische Differenzierung im Sinne der Gegenüberstellung von ‚geschlossener' und ‚öffentlicher mus. Veranstaltung' liegt zwischen Collegium musicum und Concert im dtsch. Sprachgebrauch zunächst also nicht vor; im Gegenteil: noch Forkel ergänzt die oben zit. Definition durch den Hinweis, daß insbesondere öffentliche Konzerte Collegium musicum oder mus. Akademie genannt würden:

op. cit.: Wenn eine solche Versammlung öffentliche Anstalt ist, und unter Aufsicht und Schutz der Obrigkeit steht, so heißt sie auch bisweilen *Collegium musicum*, oder musicalische Academie (1065).

Die zunehmende Verwendung der Veranstaltungsbezeichnung Concert steht somit in keinem direkten Abhängigkeitsverhältnis zur Verbreitung des öffentlichen Konzertwesens; sie dürfte also eher im Zusammenhang mit der allgemeinen französisierenden Modeströmung während der 1. Hälfte des 18. Jh. zu interpretieren sein (s. unten z. B. „ein publiques Concert"). – Die von Forkel ebenfalls erwähnte, dem Ital. entlehnte mus. Veranstaltungsbezeichnung ‚Academie', die im 18. Jh. auch in England und Frankreich gebräuchlich ist, bleibt im dtsch. Sprachbereich – so etwa in Wien – bis ins 19. Jh. hinein neben ‚Concert' in Verwendung.
Da im 18. Jh unter Concert jede mus. Zusammenkunft verstanden wird, gleichgültig ob sie mit oder ohne Auditorium (umgangs- oder darbietungsmäßig), privat oder öffentlich, durch Laien oder Berufsmusiker abgehalten wird, besteht von Anfang an das Bedürfnis, diesen allgemeinen – gegenüber den spezifischen Aufführungsbedingungen neutralen – Begriff durch Attribute oder durch Komposita-Bildung zu spezifizieren; vgl. die folgenden Bezeichnungen:

ein gewöhnliches wöchentliches, ein ordinaires wöchentliches Concert; ein öffentliches, ein publiques Concert; ein grosses musicalisches Concert; ein concert spirituel;
ein Liebhaber-, Dilettanten- oder Tonkünstler-Concert; d. h. Zusammenkunft der Liebhaber usw. wie im Frz.: Concert des Amateurs, Concert de la Loge Olympique, Concert des Mélophilètes (sämtl. Paris 18. Jh.).

(2) In dem Maße, in dem im 18. Jh. Zuhörer zum integrierenden Bestandteil mus. Veranstaltungen werden, verschiebt sich die Bedeutung der Veranstaltungsbezeichnung Concert von ‚mus. Zusammenkunft' auf Musikaufführung vor einem Auditorium. Dieser auf eine spezifische Aufführungsform bezogene Begriff umfaßt gegen Ende des 18. Jh. im wesentlichen zwei polarisierte Grundtypen, einerseits das höfisch-exklusive, andererseits das bürgerlich-öffentliche, d. h. allgemein zugängliche Konzert:

KochL (1802), Art. *Concert*: Dieses Wort hat zwey verschiedene Bedeutungen; 1) verstehet man darunter eine vollstimmige Musik, die entweder ein Regent zu seiner und seines Hofes Unterhaltung von seiner Kapelle aufführen läßt, oder die man für das Publikum veranstaltet, so daß jeder Liebhaber der Kunst mit gleichem Rechte, gegen Erlegung eines bestimmtern Einlaß-Geldes, daran Antheil nehmen kann, und die von einer sich dazu besonders vereinigten Gesellschaft Tonkünstler oder Dilettanten aufgeführet wird;
ähnlich SchillingL II (²1840), Art. *Concert* (wo als Grundkategorien allerdings öffentliches und privates Konzert einander gegenübergestellt werden): In der Musik kommt der Ausdruck unter zwei verschiedenen Bedeutungen vor: 1) versteht man darunter die Darstellung von mehrstimmigen, meistens vielstimmigen, auch mehreren einzelnen, für sich bestehenden Musikstücken, durch einen Verein von Musikern, Instrumentalisten oder Sängern, und zwar vor einer Gesellschaft von Zuhörern... Je nach der besondern Beziehung, Bestimmung und Einrichtung unterscheiden wir öffentliche und Privat-Concerte; jene sind solche, an denen ein Jeder, gegen Erleg eines gewissen Eintrittspreises, als Zuhörer Theil nehmen kann; diese dagegen sind nur bestimmt, vor einer geschlossenen Gesellschaft aufgeführt zu werden (282f.).

Darüber hinaus werden in der Lexikographie des 19. Jh. zahlreiche, auf diese Grundtypen bezogene Konzertarten begrifflich erfaßt:

G.Weber, Art. *Concert*, in: Ersch u. Gruber, *Allg. Encyclopädie d. Wissenschaften u. Künste*, 1. Section, XXI (Lpz. 1830): In jener ersten Bedeutung erhält das Concert, je nach seinen verschiedenen Beziehungen und Bestimmungen, auch wieder mehre bezeichnende Namen, z.B. öffentliches Concert, – Hofconcert, – Kammerconcert, – Liebhaberconcert u. dgl; – geistliches Concert, concert spirituel heißt es, wenn es vorzüglich zur Aufführung von entweder einzelnen Kirchenmusikstücken, oder von ganzen Oratorien, bestimt ist, wofür man nicht selten auch den Namen Kirchenconcert, concerto di chiesa, gebraucht (324);
SchillingL II (²1840), Art. *Concert*, zählt im weiteren auf: Hofconcerte und Cammerconcerte... geistliches Concert, franz. concert spirituel... Kirchenconcert, ital. concerto di chiesa... Liebhaberconcerte, Dilettantenconcerte... Privatconcerte... Gartenconcerte... Instrumentalconcert... Vocalconcert... Vocal- und Instrumentalconcert (283).

Obwohl die ursprüngliche Wortbedeutung ‚mus. Zusammenkunft', ‚Versammlung von Musikern' gegen Ende des 18. Jh. verblaßt ist, gilt weiterhin Ensemblebesetzung als primäres Merkmal einer als Concert bezeichneten Aufführung. Dies wohl nicht zuletzt deshalb, weil es sich um ein Bedeutungsmoment handelt, das im dtsch. Sprachbereich bereits seit Mitte des 18. Jh. mit Hinweis auf den von Praetorius eingeführten Begriff des Konzertierens etymologisch erklärt wird:

J.Riepel, *Grundregeln z. Tonordnung insgemein* (Ffm. u. Lpz. 1755): Concert wird hier für Musick [= mus. Veranstaltung] genommen; die Lateiner aber sagen *Collegium musicum*, bisweilen auch *Academia*. Concert kömmt unfehlbar her von *concertare*, miteinander streiten; weil sich bey der Musick bald dieser, bald jener hervorthut, und sich mit einem Solo hören läßt, um den Sieg zu erhalten (70, Anm.);
G.Weber, *op. cit.*: Dieses Wort, italienisch *concerto*, abgeleitet vom lateinischen oder italienischen Worte concertare, hier zunächst auf ein Wettstreiten hindeutend, und wörtlich also einen musikalischen Wettstreit bezeichnend, wird in der Musiksprache in zweifacher Bedeutung [d.h. im Sinne von mus. Aufführung und als Gattungsbezeichnung] gebraucht (324);
Schilling, *op. cit.*: *Concert*, ital. Concerto, franz. Concert, ist abzuleiten von dem lateinischen concertare – mit einander streiten, wettstreiten... Concert ist daher im eigentlichen Sinne ein W e t t s t r e i t... Daß die Darstellung von Musikstücken vor einer Gesellschaft von Zuhörern durch einen einzelnen Musiker noch kein Concert seyn kann, liegt schon in dem Begriffe des Wortes, denn zu einem Wettstreit gehören auch verschiedene Kräfte, und je mehr ein solcher Wettstreit unsere Theilnahme erwecken soll, desto mehrfach und mannigfaltiger müssen die streitenden Kräfte seyn. Es ist dabei jedoch nicht an ein eigentlich f e i n d l i c h e s E n t g e g e n w i r k e n der musikalischen Kräfte zu denken, sondern mehr an ein freundschaftliches Zusammenwirken zu gemeinsamen Zwecken und an einen freundschaftlichen Wetteifer zur bestmöglichen Erreichung dieser Zwecke. Je mehr die einzelnen mitwirkenden Musiker und Sänger künstlerisch gebildet sind, eine desto vollkommnere Wirkung läßt sich von ihrem Wettstreite erwarten (282 f.).

Gegenüber dem späteren dtsch. Sprachgebrauch, in dem das Wort Konzert auch auf Solodarbietungen übertragen wurde, haben der engl. und frz. Sprachgebrauch mit ihrer Unterscheidung zwischen concert (mus. Aufführung durch ein Ensemble) und recital (mus. Solodarbietung) am ursprünglichen Bedeutungsmoment der Ensemblebesetzung festgehalten.

(3) Obwohl seit dem 18. Jh. jede mus. Aufführung durch ein Ensemble als Concert bezeichnet werden kann und die verschiedenen Konzerttypen durch spezifizierende Komposita zu erfassen sind, tritt seit der 2. Hälfte des 18. Jh. als Grundbedeutung der Veranstaltungsbezeichnung ÖFFENTLICHE MUSIKAUFFÜHRUNG (mus. Aufführung vor einem Publikum) immer stärker hervor – eine Bedeutungsspezifizierung, die sich an der Entwicklung des bürgerlichen Musiklebens im 18. Jh. orientiert. Denn in dem Maße, in dem mus. Veranstaltungen zu einer wesentlichen Institution der „bürgerlichen Öffentlichkeit" werden (vgl. J.Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied u. Bln 1962), rückt die Musikaufführung vor einem Publikum im bürgerlichen Selbstverständnis an die Spitze einer Hierarchie von Konzerttypen und wird zum Inbegriff des Konzerts schlechthin. In diesem Sinne formuliert z.B. G.Weber:

op. cit.: Fürs Erste pflegt man damit eine jede öffentliche Aufführung vollstimmiger Musikstücke zu bezeichnen, welche blos um der Musik selbst willen gehalten wird (324).

Dieser speziell bürgerliche Konzertbegriff, dessen Bedeutungsmoment der Publizität z.B. in einem Kompositum wie Concertmusik (→ Kammermusik III. (1)) deutlich hervortritt, ist bereits seit dem späten 18. Jh. nachweisbar; so bei Forkel, der in seiner Eigenschaft als Göttinger Universitätsmusikdirektor mit Nachdruck eine bürgerliche Position vertritt, wenn er das öffentliche Konzert nicht nur für die wichtigste mus. Veranstaltungsform hält, sondern darüber hinaus programmatisch erklärt, daß überhaupt nur öffentliche Musikaufführungen dem „wahren Begriff" des Konzerts entsprechen könnten – eine Auffassung, die er damit begründet, daß Musik als Medium ästhetischer Bildung ein den Wissenschaften gleichwertiges Bildungselement sei und daher dem demokratischen Öffentlichkeitsgebot unterstellt werden müsse:

op. cit.: Bey dem unläugbaren Verfall der Kirchen- und Theater-Music aber, sind nun Concerte das noch einzig übriggebliebene Mittel, wodurch sowol Geschmack verbreitet, als auch überhaupt der höhere Endzweck der Music noch bisweilen erreicht werden kann. Desto wichtiger müssen sie uns demnach seyn, und desto genauer muß man bestimmen, was sie eigentlich seyn sollen, und was sie durch Vernachlässigung des wahren Begriffs, den man sich von ihnen zu machen hat, geworden sind...
Sind also unsere Concerte, bey dem Verfall anderer öffentlichen Gelegenheiten, wirklich das einzige noch übrige Mittel, wodurch ächte Kunst verbreitet, und in Aufnahme erhalten werden kann; so ist es gewiß Pflicht, bey ihrer Einrichtung dahin zu sehen, daß ihr so würdiger Zweck wirklich erfüllt werde, und daß sie für Music eben so wichtig und nützlich werden, als Academien und Societäten für die Aufnahme der Wissenschaften geworden sind (1066 u. 1069 f.);
vgl. auch B.Chr.L.Natorp, *Unsre Concerte*, Berlinische Mus. Zeitung, hg. von J.Fr.Reichardt, I, 1805: Unsre Concerte gehören zu den wenigen, unserm verständigen, speculirenden und practisirenden Zeitalter übriggebliebenen Anstalten, welche auf die Unterhaltung und Veredlung des Aesthetischen im Menschen hinwirken können (208).

Vom Konzert im eigentlichen Sinne, d.h. im Sinne einer öffentlichen Institution ästhetischer Bildung, grenzt Forkel einerseits private Liebhaberkonzerte, andererseits Konzerte reisender Virtuosen ab. Können erstere dem wahren Begriff des Konzerts nicht entsprechen, da sie lediglich zur Übung, zum Zeitvertreib und Vergnügen abgehalten werden, so widersprechen letztere als rein marktmäßig bestimmte Waren der Idee einer ästhetischen Institution:

op. cit.: Da unsere musicalischen Versammlungen nur selten, und an wenigen Orten durch obrigkeitliche Aufsicht den Cha-

rakter öffentlicher Veranstaltungen erhalten konnten; und dergleichen Versammlungen gleichwol für Musicfreunde gewissermaaßen Bedürfniß waren; so musten nothwendig nach und nach Concerte von minder guter Einrichtung untergeschoben werden...
Sie theilen sich in verschiedene Classen, werden aber hauptsächlich entweder zur Uebung, oder zum bloßen Zeitvertreib und zum Vergnügen gehalten. Hiebey will sich jeder Zuhörer und Theilnehmende nach seinem eigenen besondern Geschmack ergötzen, ohne Eindrücke höherer Art zu verlangen und zu erwarten...
In eine besondere Classe sind solche Concerte zu rechnen, die blos zum Gelderwerbe gegeben werden. Gewöhnlich geschieht dieses von reisenden Musikern. Hier ist der Künstler wie ein Kaufmann zu betrachten, der solche Waaren zeigt, wonach am meisten gefragt wird. Mode und Geschmack seiner Zuhörer dienen ihm zur Richtschnur (1070f.).

Beide Abarten des Konzerts verfehlen somit „den eigentlichen und höchsten Zweck der Kunst":

Dieser kann... unmöglich so wenig eine Privatsache seyn, als auch der Willkühr eines jeden überlassen bleiben, sondern nur durch obrigkeitliche Veranstaltungen erhalten werden (ibid. 1072).

*

Exkurs: Die Auffassung vom Konzert als öffentlichem Medium des mus. Schönen schließt die Vorstellung ein, daß Musikaufführungen einerseits den Gesetzen der Ästhetik, andererseits dem Rezeptionsvermögen eines Liebhaberpublikums entsprechen müssen. Daher werden seit der 2. Hälfte des 18. Jh. an die Institution des Konzerts bestimmte Postulate hinsichtlich Wahl und Anordnung der aufzuführenden Kompositionen gestellt. Während etwa Forkel – den ästhetischen Anschauungen seiner Zeit entsprechend – der Vokalmusik, insbesondere dem Oratorium, eine hervorragende Position im öffentlichen Konzert einräumen möchte, weil es sich hierbei um Werke handele, „wodurch die Kunst am leichtesten und sichersten ihre volle Kraft zeigen, und der Geschmack an ächten Kunstschönheiten verbreitet werden könne" (1067), erklärt SchillingL (Art. *Concert*), daß insbesondere Sinfonien in keinem Konzert fehlen sollten, da sie es seien, „welche den Kunstsinn und Kunstgeschmack ungemein" förderten (284). – Darüber hinaus wird von zahlreichen Autoren des 19. Jh. unter Hinweis auf die heterogenen zeitgenössischen Konzertprogramme die Forderung erhoben, daß – wie Natorp sich ausdrückt – „jede musikalische Aufführung... ein mehr oder weniger unter sich verbundenes ästhetisches Ganze[s] ausmachen" solle (*op. cit.* 212).

*

So wenig sich die im 18. Jh. entwickelte Institution der öffentlichen Musikaufführung bis zur Gegenwart prinzipiell verändert hat, so wenig kann bei der Veranstaltungsbezeichnung ‚Konzert' von einer begriffsgeschichtlichen Entwicklung seit Ende des 18. Jh. die Rede sein. Die bereits von Forkel vorausgesetzten begrifflichen Momente – in erster Linie Publizität und Kollektivrezeption durch ein größeres Auditorium – bestimmen bis zur Gegenwart das Wortverständnis. Wie alle neueren mus. Aufführungsformen – sei es als Varianten oder als bewußte Negationen – auf das traditionelle öffentliche Konzert bezogen bleiben, so handelt es sich bei allen neueren Komposita (etwa Beat-, Jazz-, Rundfunk-, Wandelkonzert, open-air concert) um nichts anderes als spezifizierende Varianten des im 18. Jh. entwickelten Konzertbegriffs.

Lit.: A. SCHERING, Gesch. d. Instrumentalkonzerts (Kleine Hdb. d. Musikgesch. nach Gattungen I), Lpz. 1905, ^{2}1927, Nachdr. Hildesheim 1965; H. DAFFNER, Die Entwicklung d. Klavierkonzerts bis Mozart, BIMG II/4, Lpz. 1906, 1ff.; O. KINKELDEY, Orgel u. Klavier in d. Musik d. 16. Jh., Lpz. 1910; H. ENGEL, Das Instrumentalkonzert (Führer durch d. Konzertsaal, Die Orchestermusik III), Lpz. 1932, 1ff.; DERS., Art. Concerto grosso, in: MGG II, 1952; DERS., Art. Konzert, C. Das Instrumentalkonzert, in: MGG VII, 1958; DERS., Das Concerto grosso (Das Musikwerk XXIII), Köln 1962, 7; G. PINTHUS, Die Entwicklungszüge d. Konzertwesens in Deutschland bis z. Beginn d. 19. Jh. (Sammlung musikwiss. Abh. VIII), Straßburg 1932, 151f.; J. HANDSCHIN, Musikgesch. im Überblick, Luzern u. Stuttgart 1948, ^{2}1964, 285f.; A. EINSTEIN, The Italian Madrigal, Princeton 1949, II, 821f.; FR. GIEGLING, Sinn u. Wesen d. „concertare", in: Kgr.-Ber. Basel 1949; DERS., G. Torelli, Ein Beitr. z. Entwicklungsgesch. d. ital. Konzerts, Kassel u. Basel 1949; DERS., Art. Concerto, in: MGG II, 1952; H. H. EGGEBRECHT, Zur Gesch. d. „Konzert"-Begriffs, in: 107. Niederrhein. Musikfest, Jb. 1952; DERS., Studien z. mus. Terminologie (Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10), Wiesbaden 1955, ^{2}1968, 16, 107, 121, 128f.; DERS., Art. Concerto, in: RiemannL Sachteil, Mainz 1967; D. D. BOYDEN, When is a Concerto not a Concerto?, MQ XLIII, 1957; DERS., Art. Konzert, A. Begriffsbestimmung, in: MGG VII, 1958; A. ADRIO u. A. FORCHERT, Art. Konzert, B. Das Vokalkonzert, in: MGG VII, 1958; R. A. HALL, Ital. „concerto" (conserto) and „concertare", Italia XXXV, 1958; R. SCHAAL, Art. Konzertwesen, in: MGG VII, 1958; A. J. B. HUTCHINGS, The Baroque Concerto, London 1961; W. KOLNEDER, Die Solokonzertform b. Vivaldi (Sammlung musikwiss. Abh. XLII), Straßburg u. Baden-Baden 1961, 12ff.; ST. KUNZE, Die Instrumentalmusik G. Gabrielis (Münchner Veröff. z. Musikgesch. VIII), Tutzing 1963, 122; DERS., Die Entstehung d. Concertoprinzips im Spätwerk G. Gabrielis, AfMw XXI, 1964, 83f.; W. OSTHOFF, L. v. Beethoven, Klavierkonzert Nr. 3 c-moll, op. 37 (Meisterwerke d. Musik II), München 1965, 4f.; H. W. SCHWAB, Konzert. Öffentliche Musikdarbietung v. 17. bis 19. Jh. (Musikgesch. in Bildern IV/2), Lpz. 1971, 19f.

Erich Reimer, Freiburg i. Br. 1973

Conductus

lat., von con-ducere, zusammen-führen, mlat. auch einfach führen, geleiten (wie Simplex ducere). Überwiegend 2. Dekl. conductus, i, vereinzelt auch Neutrum conductum, i, und 4. Dekl. conductus, ūs. In Quellen seit etwa 1300 mitunter entstellt zu cunductus, canductus, canductum, condictus. Aprov. condut; afrz. und mfrz. conduit; mengl. condut, coundut, coundyth, cownduyt.

Die frühesten Belege für die Wortverwendung in mus. Zusammenhang sind Rubriken in den folgenden Hss. (Datierungen beziehen sich auf die Hss. und ihre Rubriken, nicht auf die als ‚conductus' bezeichneten Gesänge):

Schaffhausen, Stadtbibl., 108 (frühes 12. Jh.); Madrid, Bibl. Nac., 289 (2. Drittel 12. Jh.); Santiago de Compostela, Bibl. de la Catedral, „Cod. Calixtinus" (Mitte 12. Jh.); London, Brit. Mus., Eg. 2615 (*LoA*, geschrieben wohl zw. 1227 u. 1239; Kopie einer Quelle um 1160); München, Bayer. Staatsbibl., Clm 19411 (spätes 12. Jh.); Laon, Bibl. Mun., 263 (um 1200); Sens, Bibl. Mun., 46A (frühes 13. Jh.).

Im Musikschrifttum ist der Terminus conductus seit dem späten 12. Jh. nachweisbar.
Das Wort Kondukt, wie es z.B. G. Mahler in der Vortragsanweisung zu Beginn des 1. Satzes seiner 5. Symphonie gebraucht („Trauermarsch": „In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt"), geht unmittelbar auf die Vokabel conductus (Zug, Prozession, auch speziell Trauerzug) zurück.

I. (1) Das Wort conductus ist um oder gegen 1100 wahrscheinlich als Funktionsbezeichnung für den liturgischen Geleit- oder Umzugsgesang in das mus. Fachvokabular eingeführt worden; (2) es wird allerdings aus mehreren Gründen schon seit dem 12. Jh. ziemlich uneinheitlich gebraucht.

II. (1) Bereits seit dem frühen 12. Jh. ist der Terminus auch als eine Art Gattungsbezeichnung allgemeinen Charakters für das lat. geistliche oder auch das seriöse weltliche Strophenlied mit rhythmischem Text, im Sinne etwa von Festlied oder Huldigungsgesang, belegt; (2) im 13. Jh. wird er vereinzelt auch für die lat. Motette und (3) schon seit der 2. Hälfte des 12. Jh. auch für das weltliche Tanz- und Liebeslied gebraucht.

III. Die Musiklehre des 13. Jh. ist in erster Linie an den kompositorischen Merkmalen des mehrst. Conductussatzes interessiert.

IV. Seit dem 13. Jh. sind Conducti auch unter Bezeichnungen wie prosa, versus, planctus, carmen, cantio, Lektions-Einleitungen auch unter der Bezeichnung tropus überliefert.

V. (1) Während der Terminus conductus nach 1300 in Frankreich kaum mehr begegnet, (2) ist er vor allem im dtsch. Sprachbereich als Bezeichnung für lat. geistliche Gesänge unterschiedlicher Form bis ins 15. Jh. nachweisbar.

VI. Die aufgrund von Anregungen Fr. Ludwigs im 20. Jh. geprägten Begriffe von (1) Conductusstil und (2) Conductusmotette gründen sich auf kompositorische Merkmale des mehrst. Notre-Dame-Conductus.

I. (1) Das Wort conductus ist in das mus. Fachvokabular wahrscheinlich als Funktionsbezeichnung für bestimmte lat. Gesänge aufgenommen worden, die einer liturgischen Handlung, und zwar einem Zug in der Kirche, begleitend zugeordnet sind. In Rubriken seit dem 12. Jh. nachgewiesen, ist diese Bezeichnung ursprünglich also wohl im Sinne von Geleit- oder Umzugsgesang, fernerhin je nach näherer Bestimmung des Gesangs wohl auch im Sinne von Einleitungs- bzw. Überleitungsgesang zu verstehen: sofern nämlich der begleitende Gesang zugleich zu einer weiteren liturgischen Handlung (z.B. zu einer Lesung) hinführt. Da diese im mus.-liturgischen Bereich wohl genuine Bedeutung schon in einer Quelle des frühen 12. Jh. als verblaßt oder akzidentell erscheint (s. unten II. (1)), dürfte der Terminus als Funktionsbezeichnung spätestens um 1100 aufgekommen sein (es ist schwer vorstellbar, wie das Wort conductus ohne vorherigen Bezug auf eine entsprechende Funktion hätte zur allgemeineren Liedbezeichnung werden können). Formal handelt es sich bei den als ‚conducti' bezeichneten Gesängen ebenso wie bei den Benedicamustropen seit dem 12. Jh. in der Regel um Strophenlieder.
Eine der Funktion entsprechende Begriffsbestimmung ist allerdings nicht überliefert. So ist auch noch nicht geklärt, ob die Bezeichnung conductus des näheren darauf bezogen worden ist, daß der betreffende Gesang selbst (gewissermaßen aktiv) eine Geleitfunktion innehat („Geleitgesang") oder daß er einer Prozession (gewissermaßen passiv) zugeordnet ist und lediglich deren Bezeichnung übernommen hat („Umzugsgesang"). Für die erste Möglichkeit spricht z.B. die Tatsache, daß der Sänger einer Lektions-Einleitung, die in einer Hs. des 13. Jh. erhalten ist, in der Schlußstrophe selbst ‚conductor' genannt ist (conductor ist als mus. Terminus sonst nicht bezeugt, daher wohl vokabular im Sinne von ‚Geleitender' aufzufassen; zu einem ‚conductista' s. unten III.):

Jam cum silentio / legatur lectio / tacente conductore / benedicto lectore (Hs. Wien, Österr. Nat.-Bibl., 1565; nach AH XX, 64: Nr. 38, 5).

Die zweite Möglichkeit wird nahegelegt durch die Analogie zu dem älteren liturgischen Terminus introitus und seinem Mailänder und beneventanischen Äquivalent ingressa, die gleichfalls auf eine Bewegung hinweisen: auf den Einzug der Kleriker in die Kirche zu Beginn der Messe. Wie der Terminus introitus eine Kurzform für den ursprünglichen Ausdruck „antiphona ad introitum" ist (vgl. auch die „ad introitum letania" zu Beginn der Oster- und Pfingstvigil), so könnte auch die gemeinsprachliche Vokabel conductus (Zug) über vergleichbare Formulierungen (etwa „carmen ad conductum"?) in die Fachsprache eingegangen und erst infolge analoger Verkürzung als Bezeichnungsfragment zum mus.-liturgischen Terminus geworden sein.
Für den praktischen Wortgebrauch indes mögen die beiden terminologischen Aspekte ineinandergeflossen sein, da sie beide zusammen auf den jeweils gemeinten Sachverhalt zutreffen. Jedenfalls geht aus zahlreichen Rubriken eindeutig hervor, daß der Conductus einen „Zug" zu „begleiten" hat. Der berühmte Eselsconductus „*Orientis partibus*" beispielsweise, der beim Einzug des „asinus" (d. i. des am Neujahrstag zum „dominus festi" gewählten Subdiakons) gesungen wird, ist in der Hs. *LoA* (Neujahrsoffizium von Beauvais) „Conductus quando asinus addu-

citur" (f. 1), in der Hs. Sens 46A (Neujahrsoffizium von Sens) „Conductus ad tabulam" überschrieben (f. 1; gemeint ist die in der Kirche zu verlesende Tafel, auf der für jeden Teilnehmer die Aufgaben bei der Gestaltung der Neujahrsliturgie festgelegt sind). Die Rubrik in Sens kann geradezu noch wörtlich im Sinne von „Zug hin zur Tafel" interpretiert werden. Zum Gebrauch des Kompositums conducere vgl. etwa die folgende Regieanweisung im *Ludus de Antichristo* (Mitte 12.Jh.):

Interim Ypocrite conducunt Antichristum in templum Domini ponentes ibi tronum suum. Ecclesia vero... redibit ad sedem Apostolici (II, 2).

Unter den feststellbaren Funktionen der als ‚conductus' rubrizierten Gesänge dominiert die Funktion als Lektions-Einleitung. Der Conductus wurde von einer Sängergruppe vorgetragen, während der mit der Epistel- bzw. Evangeliums-Lesung betraute Subdiakon bzw. Diakon den Ambo bestieg. Einige Rubriken weisen ausdrücklich auf diese Funktion hin (die Formulierung mit „ad" ist hier im Sinne von „ante" zu verstehen):

Conductus ante evangelium (Hs. *LoA*, f. 49); Conductus ad evangelium (Hs. Sens 46A, f.19'); weitere Belege auch in den folgenden Zitaten.

Andere Lektions-Einleitungen sind in der Rubrik auf die zu geleitende Person bezogen (die Formulierung mit „ad" oder Genitiv meint hier: Geleitgesang „für" die betr. Person):

Conductus subdiaconi ad epistolam (Hs. *LoA*, f. 43); Conductus ad subdiaconum (Hs. Sens 46A, f. 17'; vgl. ibid., f. 16, am Ende der Terz: Conductus ad presbyterum).

Der Conductus „*Natus est, natus est*" ist in der Hs. *LoA* in zwei Hälften gegliedert, die vor und nach der Evangeliums-Lesung zu singen sind, wobei die zweite Rubrik eigens auf die „Rückkehr" des Lektors zum Altar verweist:

Redeundo ad altare de antedicto conducto (f. 50).

Dem Rückweg zugeordnet ist z.B. auch der „Conductus episcopi ad mensam ‚*Salve festa dies*'" der Osterliturgie in der Hs. Laon 263 (f. 145').
Die Funktion des Conductus als Lektions-Einleitung kann am Ende des Liedtextes durch Hinweise auf die nachfolgende Lesung und auf die dazugehörige, an den Priester zu richtende Segensbitte (Benedictio) „Jube domne benedicere" verdeutlicht sein. So schließt in der Hs. Madrid 289 der Conductus „*Resonet, intonet fidelis concio*" mit den Worten:

Munda sit, / pura sit / hec ergo concio; / audiat, / sentiat, / quid dicat lectio (f. 101),

der Conductus „*Anni novi circulus*" mit der Aufforderung:

Tu sacerdos precipe, / tuque lector incipe, / leccionem arripe, / audientes reprime (f. 143'),

der Conductus „*Congaudentes iubilemus*" mit der (den Anfang der Benedictio aufgreifenden) Strophe:

Lector lege / hoc de rege, / qui regit omne, / dic: Iube domne (f. 142').

Die zuletzt zit. Strophe ist, wahrscheinlich aus der Hs. Madrid 289 übernommen (vgl. Arlt 1970, Darstellungsbd. 215), dreien der vier im Cod. Calixtinus als ‚conductum' bezeichneten Lieder angefügt worden (f. 131, 131'f., 132; s.a. unten I. (2)).

Außerdem wurden Lieder ‚conductus' genannt, die das Auf- und Abtreten handelnder Personen und das Hereintragen von Gegenständen im geistlichen Spiel begleiten. So lautet eine Regieanweisung im *Ludus de Antichristo*:

Cantabit autem Ecclesia conductum *Alto consilio* (Hs. München 19411, p. 7; der Terminus kommt in der Hs. nur an dieser einen Stelle vor);

gemeint ist das Auftrittslied der den Thron besteigenden Ecclesia, das auch in das Neujahrsoffizium von Beauvais als ‚conductus' aufgenommen worden ist (Hs. *LoA*, f. 67). Auch im *Ludus Danielis* (um 1140) verweisen mehrere Rubriken ausdrücklich auf die Geleitfunktion von Liedern:

vgl.: Conductus Regine uenientis ad Regem (Hs. *LoA*, f. 97'); Conductus Danielis uenientis ad Regem (f. 99); Tunc, relicto palatio, referent uasa satrape. Et Regina discedet. Conductus Regine (f. 101); Conductus referentium uasa ante Danielem (f. 101'); Conductus Danielis (f. 103', nach Daniels Worten „G'enuois al roi" [„Ich gehe zum König"]).

*

Exkurs: Ein frühes Beispiel für eine Lektions-Einleitung – freilich noch ohne Benennung als ‚conductus' – sind die „Versus ante evangelium, cum legatur, canendi" des Notker-Schülers Hartmannus: „Sacrata libri dogmata / portantur evangelici..." (vor 925; Hs. St. Gallen, Stiftsbibl., 381 [10. Jh.], p. 22ff.). Zu nennen wären in diesem Zusammenhang ferner die „antiphona ante evangelium" des gallikanischen, mozarabischen und ambrosianischen Ritus und das auch der Wortbildung nach mit dem ‚conductus' vergleichbare εἰσοδικόν der griech. Liturgie (s. M. Gerbert, *De cantu* I, St. Blasien 1774, 418f.: „*Εἰσοδικὸν* officium apud eos dicitur, quando evangelia, vel dona sacra solemni procedendi ritu a sacerdote ad altare deferuntur"). Ein Abzugsgesang ist bereits der ἀπελατικός des byzantinischen Hofzeremoniells (9./10. Jh.; vgl. Handschin 1942, 8ff., der Parallelen zum Conductus zieht).

*

(2) Schon im 12.Jh., vor allem aber seit dem 13.Jh. wird die Gesangsbezeichnung conductus ziemlich UNEINHEITLICH GEBRAUCHT. Dies hat mehrere Ursachen und Gründe.

(a) Als Funktionsbezeichnung ist der Terminus conductus dort entbehrlich, wo die Funktion aus anderen Kriterien zweifelsfrei hervorgeht. Das ist vor allem dann der Fall, wenn der betreffende Geleitgesang in einem zusammenhängend aufgezeichneten Offizium schon an dem ihm angewiesenen Ort steht, oder wenn der Liedtext selbst, wie bes. in Schlußwendungen von Lektions-Einleitungen, die Funktion klar erkennen läßt. Hier kann die Bezeichnung wegfallen (zu Lektions-Einleitungen ohne ‚conductus'-Rubrik vgl. zuletzt Göllner 1969, II, 79f.) oder durch eine andere ersetzt werden (s. unten IV.), so wie sie umgekehrt einem Gesang, der eine Geleitfunktion erst zu übernehmen hat, auch nachträglich zugeordnet werden kann (s. anschl. (b)). Die Tatsache, daß der Terminus conductus im 12. und frühen 13.Jh. gleichwohl überwiegend gerade in Rubriken von Offizien und in Regieanweisungen von geistlichen Spielen nachgewiesen ist, muß der Feststellung seiner Entbehrlichkeit nicht grundsätzlich widersprechen. Denn der als Funktionsbezeichnung verstandene Terminus impliziert ja zugleich den Hinweis darauf, daß beim Vortrag des jeweiligen Liedes auch noch ein Zug stattzufinden habe: er scheint häufig im Sinne einer allgemeinen Anweisung auf den liturgischen oder dramatischen Vor-

gang insgesamt bezogen zu sein, von dem der Geleitgesang selbst nur ein Teil ist.

(b) Die meisten der als ‚conducti' überlieferten Lieder auch schon des 12. Jh. sind an eine Geleitfunktion nur locker gebunden.

So ist den drei oben I. (1) erwähnten conducta des Cod. Calixtinus die ältere Überleitungsformel „Lector lege..." – die sich überdies in Versbau und Melodik von den eigentlichen Liedern deutlich unterscheidet – nur lose angehängt. In derselben Quelle sind nach dem Schlußvers des conductum „*Jacobe sancte*" und vor der Überleitungsformel von späterer Hand die Worte eingefügt: „quapropter regi regum benedicamus domino" (f. 131): auch eine Verwendung des Liedes als Benedicamustropus (dann natürlich ohne jene auf eine nachfolgende Lectio bezogene Formel) war also möglich und hier ausdrücklich vorgesehen (Harrisons Vermutung, der „sacred conductus" sei „a descendant of the troped Benedicamus" [1965, 35], wird durch den Cod. Calixtinus allerdings nicht bekräftigt, denn der Vorgang ist hier umgekehrt. Auch ist dieser Vorgang der „Umfunktionierung" [bzw. „Umfunktionalisierung"] gewiß nicht der einzige Weg, auf dem „the term conductus came to be used for metrical poems which were not sung to conduct a reader but to substitute for a Benedicamus" [so Harrisons Annahme ebenda 40, wo die zeitlich vor dem Cod. Calixtinus anzusetzenden conductus-Belege nicht berücksichtigt sind]; Näheres zu dieser Frage unten II. (1)).
Unter den neun als ‚conducti' rubrizierten Gesängen der Hs. Madrid 289 sind nur die drei oben I. (1) angeführten textlich als Lektions-Einleitungen ausgewiesen; die restlichen sechs ‚conducti' lassen keinen Zusammenhang mit einer bestimmten Geleitfunktion erkennen. Die Tatsache, daß in dieser Hs. unter 15 hintereinander aufgezeichneten Liedern (f. 141–148') nur die ersten acht als ‚conducti' bezeichnet sind (dazu f. 101 die genannte einzelne Lektions-Einleitung), nicht jedoch die weiteren sieben Lieder (unter ihnen der Eselsconductus „*Orientis partibus*" [f. 146'] und ein Lied, das sich als Geleitgesang der Fratres zur Matutin des Neujahrstages identifizieren läßt [f. 146f.: „Ergo fratres, surgite... / bis bini huc venite... / et cantate *Venite*..."]), erlaubt den Schluß, daß die Bezeichnung wohl automatisch weitergilt, aber ohne sonderlichen Nachdruck gehandhabt wird.
In Rubriken der Hs. Laon 263 begegnen mehrmals fast gleichlautende Formulierungen, die die Wahl des Liedes zum jeweiligen Geleitgesang freistellen: „Ante euuangelium conductus quale uolueris" (f. 99); „Conductus quale uolueris" (f. 106); „Conductus ante epistolam quale volueris" (f. 127).

Es handelt sich demnach schon im 12. Jh. bei den ‚conducti' vielfach um geistliche Lieder allgemein festlichen Charakters, für die sich seit etwa 1100 auch die (bereits seit dem 8./9. Jh. belegbare) Bezeichnung ‚versus' eingebürgert hatte. Es sind Lieder, die eher nur fakultativ zur Funktion als ‚conducti' im engen Sinne des Wortes herangezogen werden können und die gelegentlich auch erst nachträglich ‚conductus' überschrieben worden sind.

Das lai-artige Lied „*Alto consilio*" ist schon um 1100 in der Hs. Paris, Bibl. Nat., lat. 1139, als ‚versus' bezeugt (f. 38'), erst um die Mitte des 12. Jh. aber auch, zum Auftrittslied der Ecclesia gewählt, als ‚conductus' überliefert (Hs. *LoA*, f. 67; s. oben I. (1)). Auch ist zumindest nicht auszuschließen (obschon angesichts des soeben charakterisierten Auszeichnungsverfahrens nicht gerade naheliegend), daß der Rubrikator ebenfalls an irgend eine Geleitfunktion dachte, als er die Sequenz „*Letabundus exultet*" in der Hs. Madrid 289 mit dem Vermerk ‚conductus' versah (f. 141'). Immerhin ist in den Statuten der Genfer Kathedrale Saint-Pierre von 1483 (die auf Verordnungen von 1292 zurückgehen) eine Geleitfunktion dieser Sequenz bezeugt: sie ist am Dreikönigsfest vorzutragen, während drei als Könige verkleidete Geistliche zur Evangeliums-Lesung in die Kirche einziehen (vgl. Stenzl, AfMw XXV, 1968, 118ff.). Der Benedicamustropus „*Patrem parit filia*", in den Hss. *LoA* (f. 65') und Sens 46A (f. 6) als „Benedicamus" ausgewiesen, steht, zur Lektions-Einleitung umgeformt, in der Hs. Basel, Univ.bibl., B. XI. 8. (früheres 14. Jh.) unter der Rubrik „Ante ewangelium" (f. 156; das Wort conductus selbst ist allerdings hier nicht gebraucht).

(c) Weitere Aspekte des Wortgebrauchs sind unten IV. und V. (1) diskutiert.

II. (1) Allem Anschein nach hat die Geleitfunktion gewisser Gesänge um oder gegen 1100 die Einführung des Wortes conductus in das mus. Fachvokabular veranlaßt. Allerdings scheint der Terminus, wie für das 12. Jh. vor allem aus den Rubriken der Hs. Madrid 289 erschlossen werden kann (s. oben I. (2)), bald auch als eine Sammelbezeichnung für Gesänge analog festlichen Charakters und analoger Faktur gegolten zu haben, die sich zum conductus im engen Sinne (ebenso wie zum Benedicamus-Lied) lediglich noch eigneten, ohne textlich auf eine solche Funktion festgelegt zu sein. Das Lied „*Vite dator*" aus den sog. „Cambridger Liedern" (Hs. Cambridge, Univ. Libr., Gg. 5. 35 [11. Jh.]; ed. Strecker Nr. 12), das in der bisher frühesten greifbaren Quelle für den Wortgebrauch als „Conductus pythagoricus" bezeichnet ist (Hs. Schaffhausen 108, f. 140), läßt sogar überhaupt keine einschlägige Eignung erkennen. Der Funktionsaspekt muß also teilweise bereits im frühen 12. Jh. so verblaßt oder akzidentell gewesen sein, daß der Terminus auch als eine Art GATTUNGSBEZEICHNUNG ALLGEMEINEN CHARAKTERS für das LAT. GEISTLICHE oder auch das SERIÖSE WELTLICHE STROPHENLIED MIT RHYTHMISCHEM TEXT gebraucht und verstanden werden konnte: im Sinne etwa von FESTLIED oder HULDIGUNGSGESANG.
Diesen conductus-Begriff meint beispielsweise der Grammatiker und Dichter Johannes de Garlandia, der von 1229 bis 1232 in Toulouse gelehrt hat, wenn er in späteren Glossen zu seinem *Dictionarius* (zw. 1218 u. 1229) der Beschreibung der Stadt Toulouse hinzufügt:

Unde in conductu meo de Tholosa dicitur: „Alto gradu gloriae / Tollitur Tholosa / Titulis victoriae, etc." (nach E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris 1924, 42).

Und diesem conductus-Begriff entsprechen auch die einund mehrst. Lieder des Notre-Dame-Repertoires (seit ungefähr dem letzten Drittel des 12. Jh.; aufgrund textlicher Kriterien datierbare Lieder sind aus dem Zeitraum von etwa 1170 bis 1239 erhalten [s. Falck 1970, I, 26, und präzisierend Stenzl 1970, 227ff.]). Unter ihnen finden sich neben geistlichen auch Lieder moralisch-satirischen und politischen Inhalts (z. B. Rügelieder, Krönungsgesänge, Planctus). Von den Autoren der Musiklehre bezieht allerdings nur der Anon. 4 (wohl 9. Jahrzehnt 13. Jh.) die Bezeichnung conductus ausdrücklich auf einzelne Kompositionen dieses Repertoires, während alle anderen Autoren nur allgemein von ‚conducti' sprechen (zit. unten III.):

Ipse vero magister Perotinus fecit... etiam triplices conductus ut *Salvatoris hodie* et duplices conductus sicut *Dum sigillum summi patris* ac etiam simplices conductus cum pluribus aliis sicut *Beata viscera* etc. (BzAfMw IV, 46, 12–17).

In seiner inhaltlichen Aufschlüsselung einer Notre-Dame-Hs. wird jeweils eine ganze Abteilung (‚volumen') generell als Conductus-Sammlung ausgegeben:

Tertium volumen est de conductis triplicibus caudas habentibus sicut *Salvatoris hodie* et *Relegentur ab area* et similia, in quibus continentur puncta finalia organi in fine versuum et in quibusdam non, quos bonus organista perfecte scire tenetur. Est et aliud volumen de duplicibus conductis habentibus caudas ut *Ave Maria* antiquum in duplo et *Pater noster commiserans* vel *Hac in die reg(e) nato*, in quo continentur nomina plurium conductorum, et similia (BzAfMw IV, 82, 12–18; *Hac in die* ist ein Cento, der aus mehreren Conductus-Anfängen gebildet ist; Forts. des Zitats unten II. (2)).

Insofern fallen hier auch mehrst. Kompositionen liturgischer Prosatexte wie das „*Pater noster qui es in celis*" oder das „*Ave Maria gratia plena*" unter den conductus-Begriff. In die betr. volumina sind sie wohl deshalb aufgenommen worden, weil sie nach Art der mehrst. Lieder im Note-gegen-Note-Satz komponiert und zudem mit Caudae verziert sind (zu den technischen Details s. unten III.). Auch verwenden sie als Cantus nicht eine präexistente liturgische, sondern eine neu komponierte Melodie, sind also keine „Choralbearbeitungen" im strengen Sinne. Immerhin wird angesichts dieser Kompositionen ein gewisser Konflikt greifbar zwischen der Funktions- und der formal ausgerichteten Gattungsbezeichnung einerseits und einem conductus-Begriff andererseits, der an kompositorischen Merkmalen speziell des mehrst. Liedsatzes von Notre-Dame orientiert ist – ein Konflikt, der sich in den Musikaufzeichnungen selbst freilich nicht (oder kaum – s. unten IV.) niedergeschlagen hat, da jedenfalls die zentralen Notre-Dame-Quellen auf Gattungsrubriken durchwegs verzichten. Abbreviiert „cunductus" oder „cunducti" ist lediglich das Verzeichnis der Hs. London, Brit. Mus., Harl. 978 (um 1300; f. 160) überschrieben; es nennt 38 Anfänge lat. geistlicher Gesänge teilweise wohl engl. Provenienz; zwei von ihnen sind als Anfänge von mehrst. Notre-Dame-Conducti identifizierbar (Nr. 1 u. 10). Conducti (vielleicht aus dem Notre-Dame-Repertoire) waren auch in einer Hs. der Bibliothek Karls V. (1364–80) und Karls VI. (1380–1422) gesammelt, deren Inhalt mehrere Inventare (von 1373, 1380, 1411, 1413, 1424) mit „Motés et conduis notés; *Leluya*" angeben (nach Ludwig, *Repertorium* I, 1, S. 344).

Geistliche Lieder (zumindest Liedtexte, möglicherweise nicht nur lat., sondern auch in der jeweiligen Volkssprache) sind wohl in den folgenden afrz. und mengl. Quellen gemeint, wie aus dem Bezug auf „Nostre Dame", aus der Nachbarschaft zu Responsorium und Sequenz bzw. aus dem Zusammenhang mit der „cristes masse" hervorgehen dürfte. Im *Prologue* zum 2. Teil der *Miracles de la Sainte Vierge* (um 1223) fordert Gautier de Coinci seine Leser auf, die unnützen zugunsten frommer Gesänge und „conduiz" preiszugeben:

Lessons les chanz qui rien ne valent / Et les mençonges qui avalent / L'ame en ténèbres la desouz. / Chantons les chanz piteus et douz / Et les conduiz de Notre Dame (ed. Poquet 383: V. 360–64);

in der Wundergeschichte *De l'enfant que Nostre Dame résuscita qui chantoit les répons Gaude Maria* der gleichen Sammlung ist von einem frommen Kind die Rede, das zu seinem und der Mutter Lebensunterhalt schöne Gesänge öffentlich vorträgt, darunter neben „chançonnètes et conduis" auch das Responsorium „*Gaude Maria*"; insofern liegt es zumindest nahe, auch die „conduis" – trotz der gleichzeitigen Nachbarschaft zu den „chançonnètes", bei denen es sich hier indes wohl kaum um allzu ausgelassene Lieder handeln dürfte – als geistliche Lieder aufzufassen:

Là où de genz voit les monciaus, / Chançonnètes et conduis chante. / Par biau chanter touz les enchante. / Tant fet ses chans et sa vois clère, / Que bien fornist lui et sa mère. / Entre les biaus chans qu'il savoit / Le biaus respons qu'apris avoit / De la Purification / Qui *Gaude Maria* a non... (ibid. 559: V. 90–98; vgl. auch 558: V. 52);

vgl. auch id., *Ci commence de Seinte Léocade*: Maint soltil dit de li [sc. Nostre Dame] trova, / Maint bel conduit, mainte sequence (ed. Barbazan u. Méon, *Fabliaux et contes*, Tome I, Paris 1808, 276: V. 202f.);

Henri d'Andeli, *Le dit du chancelier Philippe* (kurz nach 1236): Car il fist de toi [sc. Nostre Dame] maint conduit (ed. Héron, V. 142); zu den conduiz des Kanzlers Philippe gehört auch der nach Anon. 4 von Perotin vertonte conductus simplex „*Beata viscera*"; das Lied „*O amor deus deitas*" ist in der Hs. Basel, Univ.bibl., B. XI. 8 (früheres 14.Jh.) „Conductus cancellarii parisiensis" überschrieben (f. 147); ‚dicta' sind Lieder dess. Autors in den Hss. London, Brit. Mus., Eg. 274 (spätes 13.Jh., hier evtl. ‚dictamina' zu lesen), und Darmstadt, Hess. Landesbibl., 2777 (spätes 13.Jh.) in Überschriften genannt;

The Owl and the Nightingale (um 1250): & hure & hure to cristes masse / Đane riche & poure, more & lasse / Singeþ cundut niȝt & dai / Ich hom helpe þhat ich mai... (ed. Ker, V. 481–484 [Faks. d. Hs. London, Brit. Mus., Cotton Caligula A IX, f. 236^r]);

Sir Gawayne and the Green Knight (nach 1300): Much glam and gle glent up therinne / About the fyre upon flet, and on fele wyse / At the soper and after, mony athel songez / As condutes of Krystmasse and carolez newe / With al the manerly merthe that mon may of telle (ed. Tolkien u. Gordon, V. 1062–66);

zu Belegen aus dem dtsch. Sprachbereich s. unten V. (2).

Einen Übergang vom liturgischen Geleitgesang zum außerliturgischen Festgesang stellen jene Lieder der Hs. Sens 46A dar, die im Anschluß an die 2. Vesper des Neujahrstages zu singen und mit Rubriken wie „Conductus ad bacularium" (f. 26^v), „Conductus ad poculum" (f. 27^v), „Versus ad prandium" (f. 28) versehen sind. In diesen Rubriken, in denen die Bezeichnungen conductus und versus wohl geradezu als austauschbar erscheinen, wird auch der Zusammenhang mit einem außerliturgischen Anlaß, konkret: mit dem an die 2. Vesper anschließenden Festmahl der Subdiakone, deutlich, für das der gewählte „dominus festi" verantwortlich ist (die Rubrik „Conductus ad bacularium" ist wohl so zu deuten, daß dem dominus festi, der an diesem Tag den Stab des Cantors trägt, ein Huldigungsgesang dargebracht wird; vgl. die Formulierung „carmen... coram gestatore baculi decantandum" bei Guido von Bazoches [nach Wattenbach, Neues Arch. d. Ges. f. ältere dtsch. Gesch.kunde XVI, 1891, 84f.]). Wenn Walter Odington und Johannes de Grocheio rund ein Jh. später um 1300 den Terminus etymologisch vom Gastmahl (conductus) herzuleiten versuchen – es sind dies die frühesten greifbaren etymologischen Erklärungsversuche des Terminus überhaupt –, so steht dahinter also auch eine Tradition der Liedpflege im kirchlichen Bereich:

Odington, *Summa de speculatione musice*: ...dicitur conductus quasi plures cantus decori conducti (CSM 14, 140: VI, 11, 8);

Grocheio, *De musica*: Alius [sc. cantus] fundatur supra cantum cum eo compositum. Qui solet in conviviis et festis coram litteratis et divitibus decantari. Et ex his nomen trahens appropriato nomine conductus appellatur (ed. Rohloff 1943: 56, 45–47; 1972: 144, 37–40).

Terminologisch bemerkenswert erscheint, daß sich noch diese späten Worterklärungen ausdrücklich auf einen bestimmten Anlaß beziehen: der Charakter einer Funktions-

bezeichnung bleibt so, wenn auch einer veränderten Situation und einem veränderten Wortverständnis angepaßt, in gewisser Weise gewahrt (es kann allerdings nicht ausgeschlossen werden, daß das Wort „conducti" der zit. Odington-Stelle dem Wort „circumductus" der vorangehenden Rondellus-Erklärung korrespondieren soll [→ Rondellus II. (1)], also partizipial im Sinne von [simultan?] „zusammengeführten" Stimmen zu interpretieren ist. Ausführlicher zu Odington und Grocheio unten III.).

(2) Es kennzeichnet die Weite (wenn nicht Unbestimmtheit) des conductus-Begriffs im 13.Jh., daß die Bezeichnung nunmehr vereinzelt auch für die LAT. MOTETTE gebraucht wird. Freilich läßt sich nicht ermitteln, ob der Terminus conductus dabei als eine Art übergeordneter Gesangsbezeichnung aufgefaßt oder aber infolge von Ähnlichkeiten zwischen den Gattungen einfach übertragen wird. In keinem Falle ist eine regelrechte definitorische Begriffserweiterung zu konstatieren. Möglicherweise steht der Rückgriff auf die Bezeichnung conductus hier auch damit in Zusammenhang, daß die genuin frz. Bezeichnung motet(us) im 13.Jh. vielfach der (weltlichen) frz. Motette vorbehalten blieb: conductus wäre dann ebenso wie tropus oder prosa (einige Belege bei Hofmann, AMl XLII, 1970, 144ff.) eher nur eine Ausweich- oder Ersatzbezeichnung.
Henri d'Andeli berichtet über die Motettendichtung „*Agmina milicie*" des Kanzlers Philippe unter der Bezeichnung ‚condut':

op. cit.: Un condut ou il ne faut rien / Fist: *Agmina milicie* / Que li cler n'ont mie oblié (ed. Héron, V. 176–78);

da das Wort condut hier zweisilbig gebraucht ist wie motet, ist seine Wahl jedenfalls nicht mit einer metrischen Nötigung zu erklären.
Auch der Anon. 4 könnte in seiner Aufschlüsselung einer Notre-Dame-Hs. unter den Conducti ohne Cauda lat. Motetten verstehen. Denn diese fehlen in seiner Aufzählung, während umgekehrt in der Hs. *F*, deren Aufbau dem Plan des Anon. 4 ansonsten weitgehend entspricht, Conducti der genannten Art nicht überliefert sind (eine Gegenüberstellung bei Ludwig, *Repertorium* I, 1, S. 58). Diese Annahme liegt um so näher, als der Anon. auch sonst (mit einer einzigen Ausnahme) den Terminus motetus bzw. motellus meidet und in dem fraglichen Satz das Wort conductus selbst gar nicht wiederholt:

Est et aliud volumen de duplicibus conductis habentibus caudas... Est et quintum volumen de quadruplicibus et triplicibus et duplicibus sine caudis, quod solebat esse multum in usu inter minores cantores, et similia (BzAfMw IV, 82, 15–20).

Solchem Wortgebrauch würden auch gewisse Eigenheiten der hs. Überlieferung von Conductus und Motette selbst sowie das Auftreten charakteristischer „Zwischenformen" korrespondieren.

So sind in den Hss. *F* und W_2 die Gattungen in je eigenen Abteilungen zusammengefaßt; in W_1 hingegen sind sechs tenorlos aufgezeichnete lat. Motetten unter die Conducti analoger Stimmenzahl (Motettentenor nicht mitgerechnet) aufgenommen (f. 13, 81, 107f., 115, nach alter Foliierung; der Motetus von „*Latex silice*" steht inmitten von Conducti auch in der Hs. Stuttgart, Landesbibl., H.B.I. Ascet. 95 [13.Jh.], f. 30'). Umgekehrt ist Perotins 1st. Conductus „*Beata viscera*" in W_2 am alphabetisch zutreffenden Ort unter die Motetten eingereiht (f. 156'). In der 6. Abteilung der Hs. *Ma* sind Conducti und Motetten vollends durcheinander gemischt (f. 123–139').
Auch lassen sich im mehrst. Repertoire des 13. und frühen 14.Jh. tatsächlich Analogien, ja sogar regelrechte „Zwischenformen" zwischen Conductus und Motette nachweisen, die die Nähe beider Gattungen dokumentieren und den bisweilen unscharfen Wortgebrauch verständlich werden lassen. Die Motette „*Latex silice*" etwa ist in W_1 wie ein Lied mit drei Strophen überliefert. Ein im 20.Jh. ‚Conductusmotette' genannter Typ, dem auch die sechs tenorlosen Motetten von W_1 angehören, verwendet in den Oberstimmen nur einen einzigen Text (zum Begriff der ‚Conductusmotette' s. unten VI. (2)). In einzelnen Conducti sind sogar gregorianische Tenores und Teile von Discantus-Abschnitten (den mus. „Quellen" von Motetten) entdeckt worden (Nachweise bei Bukofzer, Ann.Mus. I, 1953, 65ff.). Umgekehrt ist z.B. der Cantus des in *F* 3st. überlieferten Conductus „*Mundus a mundicia*" (f. 240') im *Roman de Fauvel* (Hs. Paris, Bibl. Nat., frç. 146 [1316]) zur Oberstimme einer 2st. Motette mit neukomponiertem Tenor (Rubrik: „Tenor") geworden (f. 1; im Index der Hs. ist diese Komposition unter den „Motez a tenures sanz trebles" genannt [f. B]).

(3) Schließlich ist die Bezeichnung conductus schon seit der 2. Hälfte des 12.Jh. im nordfrz. Raum auch für Gesänge bezeugt, die wohl bereits dem Repertoire der WELTLICHEN TANZ- UND LIEBESLIEDER zuneigen, wenn nicht sogar gänzlich zuzurechnen sind.
Einen Grenzfall dürften noch jene ‚conducti' bilden, deren Vortrag an den Klerikerfesten zwischen Weihnachten und Epiphanie anläßlich einer Visitation durch den Bischof von Rouen, Odon Rigaud, in Montvilliers beanstandet wurde (12. Jan. 1261):

Item in festo Sancti Iohannis, Stephani et Innocentium nimia iocositate et scurrilibus cantibus utebantur utpote farsis, conductis, ⟨n⟩otulis. Precepimus quod honestius et cum maiori deuotione alias se haberent... (nach Aubry 1906, 507; zur Konjektur ⟨n⟩otulis für motulis s. Spanke, Neophilol. Mitt. XXXI, 1930, 169, und Gennrich 1932, 167).

Gemeint sind möglicherweise lat. Reigenlieder (→ Rondellus I. (1)), sicherlich keine Conducti bes. ernsthaften Charakters. Teilweise noch aus dem Saint-Martial- und Notre-Dame-Repertoire stammende geistliche Lieder hat noch ein Jh. später Johannes de Perchausen im sog. „Moosburger Graduale" (Hs. München, Univ.bibl., 156 2°; Niederschrift 1354–60) eigens zusammengestellt, um solche „mundanae cantiones" zu verdrängen, wie sie an den Festen der jungen Kleriker gesungen worden sind:

Ne igitur propter scolarium episcopum, cum quo in multis ecclesiis a juniori clero ad specialem laudem et decorem natalis Domini solet tripudiari, secularia parlamenta necnon strepitus clamorque et cachitus mundanarum cantionum in nostro choro invalescant, ex quibus sacerdos in altari divina celebrans frequentius abstrahitur, disciplina choralis confunditur necnon popularis devotio in risum et lasciviam provocatur, ego Johannes... pro conservatione et augmento divini cultus infra scriptas cantiones, olim ab antiquis etiam in maioribus ecclesiis cum scolarium episcopo decantatas, paucis modernis... adjunctis, cepi in unum scriptum colligere et presenti libro annectere pro speciali reverentia infantie salvatoris, ut sibi tempore sue nativitatis hjis cantionibus a novellis clericulis quasi ex ore infantium et lactentium laus et hympnizans devotio postposita vulgarium lascivia possit tam decenter quam reverenter exhiberi (f. 231').

Der Terminus conductus selbst ist in dieser Quelle allerdings nicht mehr gebraucht. An seine Stelle ist, mehrmals in Rubriken und generell in der zit. Einleitung, das Wort → cantio getreten, das sich hier aber kaum als Terminus speziell für das geistliche Lied erweist: auch die beanstan-

deten Lieder heißen ja „mundanae cantiones" (s. a. unten V. (2)).
Sollten die vom Anon. 4 erwähnten „conducti lagi" als „conducti laici" zu lesen sein (verschrieben etwa aus „layci"; vgl. schon die Konjektur CS I, 360b), so wäre wohl auch hierin ein Hinweis auf ausgesprochen weltliche Conducti zu sehen. Da der Anon. auf mehrere, z. T. wohl auch selbständige Sammlungen anspielt („libri vel volumina"), braucht er jedenfalls nicht allein die 1st. Lieder im Auge zu haben, die in *F* (ab f. 415) erhalten sind:

Et plura alia volumina reperiuntur secundum diversitates ordinationum cantus et melodiae sicut simplices conducti lagi et similia alia plura, de quibus omnibus in suis libris vel voluminibus plenius patet (BzAfMw IV, 82, 26–29).

Johannes de Grocheio bezeugt um 1300, daß der cantus coronatus auch ‚simplex conductus' genannt worden sei (weniger überzeugend ist die Übersetzung von Rohloff 1972, 131: „*Cantus coronatus* ist von manchen der [!] *conductus simplex* genannt worden"; denn nicht vom conductus simplex, sondern vom cantus coronatus ist hier innerhalb der Klassifikation die Rede: es geht Grocheio um den Hinweis auf eine allgemeinere Bezeichnung für den speziellen Liedtypus des cantus coronatus. Unter den Begriff des conductus fallen so viele Liedtypen, daß er sinnvoll gar nicht ‚cantus coronatus' „genannt" werden kann). Wenn Grocheios Nachrichten über den cantus coronatus auch keine klare Interpretation zulassen (vgl. zuletzt van der Werf, *The chansons of the troubadours and trouvères*, Utrecht 1972, 153ff.), so steht doch zumindest fest, daß er sich an der folgenden Stelle auf zwei Trouvère-Lieder (R 2075 und R 1559) bezieht:

op. cit.: Cantus coronatus ab aliquibus simplex conductus dictus est. Qui propter eius bonitatem in dictamine et cantu a magistris et studentibus circa sonos coronatur, sicut gallice „*Ausi com l'unicorne*" vel „*Quant li roussignol*" (ed. Rohloff 1943: 50, 27–30; 1972: 130, 36–39).

Vor allem aber begegnet das Wort conduit in der nordfrz. Dichtung selbst mehrfach innerhalb von Aufzählungen mus.-poetischer Gattungen, die ziemlich eindeutig als weltliche Tanz- und Liebeslieder anzusprechen sind wie chançonette (cantilena), note (nota bzw. notula; vgl. oben Odon Rigaud), rotrouenge, vireli, daneben motet (s. oben II. (2)) u. a. Es kann deshalb angenommen werden, daß auch mit dem Wort conduit derartige Lieder gemeint sind, wenn sich auch eine Erklärung in diesem Sinne oder gar eine Eingrenzung auf einen bestimmten Liedtypus nicht nachweisen läßt. Nicht ohne Einfluß auf die Wortwahl war gewiß die Tatsache, daß sich conduit auf deduit (Vergnügen) reimt: auf ein Wort also, das in kaum einem der Texte fehlt, die auf die Darbietung von Liedern der genannten Art eingehen. Auch dürfte die Übernahme des Wortes und seine Einbeziehung in das weltliche Gattungsvokabular durch die Möglichkeit der Kontrafaktur zwischen lat. und afrz. Liedern gefördert worden sein.
Wiederholt ist das Wort conduit bereits in dem ältesten erhaltenen Fabliau, *De Richeut* (1159), anzutreffen:

Son sautier sot en po de tans, / Chanta deus anz, / Voiz ot sor les autres enfanz, / Moult sot et conduiz et sochanz...
Plus set Sansons / Rotruange, conduiz et sons; / Bien set faire les lais Bretons... (ed. Méon, *Nouv. recueil de fabliaux et contes inédits*, Paris 1823, 55: V. 558–61, u. 63: V. 797–99; zur Datierung vgl. J. Bédier, *Les fabliaux*, Paris [4]1925, 304).

Häufiger sind einschlägige Belege allerdings erst aus dem 13. Jh. überliefert. So erwähnt Gerbert de Montreuil den Vortrag von conduis im Anschluß an ein Festmahl und später auf der Hochzeit von Gerart und Euriaut in seinem *Roman de la Violette* (zw. 1227 u. 1229):

Apriés mangier ont tout lavé, / Puis se sont des tables levé, / Deduisant vont par le palais. / Cil jougleour vielent lais / Et sons et notes et conduis. / Molt par i fu grans li deduis (ed. Buffum 125, V. 3086–91);
Nus n'i oi parolle male, / Mais joie et solas et deduit, / Et son et notes et conduit / I furent canté maintes fois... (ibid. 262, V. 6582–85);

fast wörtlich wiederholt er sich in seiner Fortsetzung von Chrestiens *Perceval le Gallois*:

Arrière revint el palais; / Cil jogléor vièlent lais / Et sons et notes et conduis; / Moult par i fu grans li déduis; / Et les tables si furent mises... (ed. Potvin, *Perceval le Gallois*, Tome VI, Mons 1866, 203; zur Frage der instr. Ausführung vgl. Handschin, SJbMw V, 1931, 41f.);
vgl. auch den Motetus der Motette „*Au tens d'esté*" / „*Amours vaint tout*" / ET GAUDEBIT (2. Drittel 13. Jh.): Mainte bele chanchon, / Maint biau dit / Et maint conduit / Par son deduit / Sunt mis en son. / Amour fait chanter seris / Ces demoisiaus jolis / Com cil qui sont d'amours tuit resjoi; / Si di / Qu'amours fait cuer esbaudi / Faire le vireli... (*Ba* f. 5; *Mo* f. 29);
Jean de Meung, *Le Roman de la Rose* (zw. 1275 u. 1280): ... boivre de la bele fonteine, / qui tant est douce et clere et seine / que ja mes mort ne recevroiz / si tost con de l'eve bevroiz, / ainz irez par jolivété / chantant en pardurableté / motez [hs. Var. nach Godefroy, s. v. *conduit*: „nottes"], conduiz et chançonnetes, / par l'erbe vert, seur les floretes... (ed. Lecoy III, 120, V. 20621 bis 28, = ed. Langlois V, 52, V. 20651–58);
zu weiteren Belegen vgl. die Lexika von Godefroy, Littré u. Tobler-Lommatzsch (s. v. *conduit*).

III. Wenn die Musiklehre des 13. Jh. von einem ‚conductus' spricht, so meint sie in erster Linie den mehrst. Conductus, also die neben Choralbearbeitung und Motette dritte der dominierenden Gattungen des Notre-Dame-Repertoires (zur Gattungstradition des Notre-Dame-Conductus s. oben II. (1)). Diese Gattungen werden, ebenso wie die drei Setzweisen → discantus, → copula (IV.) und → organum (IV. (4) u. (5)), in Aufzählungen mehrmals auch nebeneinander als zusammengehöriger Komplex angeführt (einige Belege → Organum V. (1)). In den Beschreibungen der Musiklehre stehen dementsprechend KOMPOSITORISCHE MERKMALE DES MEHRST. CONDUCTUSSATZES im Vordergrund, wobei der Nachdruck wiederum auf jenen Aspekten liegt, die eine Abgrenzung gegenüber den anderen mehrst. Gattungen ermöglichen oder ermöglichen sollen:

Franco von Köln, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280): Discantus autem aut fit cum littera aut sine et cum littera... Cum littera et sine fit discantus in conductis et discantu aliquo ecclesiastico, qui improprie organum appellatur [→ Organum IV. (5)]. Et nota, quod his omnibus est idem modus operandi excepto in conductis, quia in omnibus aliis primo accipitur cantus aliquis prius factus, qui tenor dicitur..., in conductis vero non sic, sed fiunt ab eodem cantus et discantus (ed. Cserba 252, 4–16; zit. im *Quartum principale* [spätes 14. Jh.], CS IV, 294b, = CS III, 361b; teilweise zit. auch vom Anon. 1 [um 1300], CS I, 302b, und von Jacobus Leod., *Speculum musicae* VII [zw. 1323 u. 1324/25], CS II, 395a);
ibid.: Item in conductis aliter est operandum, quia qui vult facere conductum, primum cantum invenire debet pulchriorem quam potest. Deinde uti debet illo ut de tenore faciendo discan-

tum... (ed. Cserba 254, 10–13; zur Wiedergabe dieser Passage im *Quartum principale* s. anschl.);
Discantus positio vulgaris (der fragliche Abschnitt stammt wohl erst aus der Zeit der Kompilation des Hieronymus de Mor. [nach Franco, vor 1304], möglicherweise von diesem selbst): Conductus autem est super unum metrum multiplex consonans cantus, qui etiam secundarias recipit consonantias (ed. Cserba 193, 8–10);
Walter Odington, *Summa de speculatione musicae* (um 1300): Si vero non alter alterius recitat cantum [→ Rondellus II. (1)], sed singuli procedunt per certos punctos, dicitur conductus quasi plures cantus decori conducti (CSM 14, 140: VI, 11, 8);
ibid.: Conducti sunt compositi ex pluribus canticis decoris cognitis vel inventis et in diversis modis ac punctis iteratis in eodem tono vel in diversis... (CSM 14, 142: VI, 14, 2);
Johannes de Grocheio, *De musica* (um 1300): Organum vero, prout hic sumitur, est cantus ex pluribus harmonice compositus, unum tantum habens dictamen vel discretionem syllabarum. Dico autem „tantum habens unum dictamen", eo quod omnes cantus fundantur super unam discretionem syllabarum. Cantus autem iste dupliciter variatur. Est enim quidam, qui supra cantum determinatum, puta ecclesiasticum, fundatur... Et cantus iste appropriato nomine organum appellatur [→ Organum V. (1)]. Alius autem fundatur supra cantum cum eo compositum. Qui solet in conviviis et festis coram litteratis et divitibus decantari. Et ex his nomen trahens appropriato nomine conductus appellatur. Communiter tamen loquentes totum hoc organum dicunt, et sic communis est eis descriptio supradicta (ed. Rohloff 1943: 56, 37–57; 1972: 144, 29–42);
ibid.: Volens autem ista componere primo debet tenorem ordinare vel componere et ei modum et mensuram dare... Dico autem „ordinare", quoniam in motellis et organo tenor ex cantu antiquo est et prius composito, sed ab artifice per modum et rectam mensuram amplius determinatur. Et dico „componere", quoniam in conductibus tenor totaliter de novo fit et secundum voluntatem artificis modificatur et durat (ed. Rohloff 1943: 57, 37–47; 1972: 146, 34–44).

Hervorgehoben wird neben dem Faktum der Mehrstimmigkeit („multiplex consonans cantus"; „plures cantus"; „ex pluribus canticis"; „ex pluribus harmonice compositus"), daß der mehrst. Conductus im Unterschied zur mehrtextigen Motette in allen Stimmen den gleichen dichterischen Text vorträgt („unum metrum"; „unum tantum habens dictamen") und im Unterschied zu Choralbearbeitung und Motette über einem frei erfundenen Cantus (→ Tenor II. (2)) komponiert ist, der entweder vom Komponisten des mehrst. Conductus selbst stammt („fiunt ab eodem cantus et discantus"; „cantum invenire debet"; „ex pluribus canticis... inventis"; „totaliter de novo fit") oder aus einem vorhandenen Repertoire ausgewählt ist („ex pluribus canticis... cognitis"). Darüber hinaus ist Odingtons im einzelnen schwer interpretierbarem Text ein Hinweis auf Wiederholungen von Abschnitten unbestimmter Ausdehnung („punctis iteratis") zu entnehmen; gemeint sind wohl entweder Wiederholungen, die sich durch die Strophenform ergeben, oder kürzere schmückende Wiederholungen innerhalb des Satzes (wohl auch mit Stimmtausch – dies ist vielleicht mit dem Passus „in eodem tono vel in diversis" zum Ausdruck gebracht; vgl. die ähnlichlautende Formulierung im anschl. zit. Garlandia-Nachtrag). Zu den etymologischen Erklärungsversuchen von Odington und Grocheio s. oben II. (1).

Francos Bemerkung, daß der Conductus sowohl zur „musica cum littera" als auch zur „musica sine littera" gehöre, besagt, daß er aus syllabisch textierten wie auch aus melismatischen Partien (über einer durchgehaltenen Silbe) bestehen kann. Letztere, die bes. in Form von Schlußverzierungen, aber auch als Einleitungs- und Überleitungs-Partien vorkommen, werden seit Johannes de Garlandia ‚cauda', gelegentlich auch → ‚neuma' genannt:

Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica* (2. Viertel 13. Jh.): Et sciendum, quod huiusmodi figurae aliquando ponuntur sine littera, aliquando cum littera; sine littera ut in caudis vel conductis, cum littera ut in motellis (ed. Reimer, BzAfMw X, 44: II, 3).

Die knappe Formulierung „in caudis vel conductis", die wohl im Sinne von: „in Caudae [von Conducti oder auch in analogen Partien anderer Gattungen?] beziehungsweise in Conducti [sc. mit Cauda]" aufzufassen ist, hat spätere Autoren zu Verdeutlichungen veranlaßt:

Lambertus, *Tract. de musica* (vor 1279): ...huiusmodi figure aliquando ponuntur cum littera, aliquando sine. Cum littera vero ut in motellis et similibus; sine littera ut in neumatibus conductorum et similibus (CS I, 269b);
Anon. St. Emmeram (1279): Et notandum est, quod huius⟨modi⟩ figure aliquando ponuntur sine littera, aliquando cum littera. Sine littera ut in caudis seu neumis cantuum uariorum, cum littera ut in motellis et consimilibus (ed. Sowa 14, 2–5);
in der Garlandia-Quelle Brügge, Stadsbibl., 528 (1. Hälfte 14. Jh.) ist die betreffende Stelle zu „in caudis et in conductis" geändert (loc. cit.).

Wie schon aus diesen Zitaten ersichtlich, wird der Conductus häufig bei der Veranschaulichung notationstechnischer Einzelheiten als Beispiel sowohl für die musica sine littera (Caudae) als auch, zusammen mit der ausschließlich syllabisch textierten Motette, für die musica cum littera bzw. supra litteram (syllabische Partien) erwähnt (in der musica cum littera müssen die modalen Ligaturen, deren Umfang und Konstellation den mus. Rhythmus anzeigen, bei der Niederschrift gemäß der Silbenfolge zu „imperfekten" Figuren zertrennt, beim Vortrag jedoch wieder auf die „vollständige" Figur „zurückgeführt" werden [→ Perfectio I.]):

vgl. Garlandia, *op. cit.*: Et totum hoc [sc. figura ligata cum proprietate vel sine proprietate, figura imperfecta] intelligitur in conductis vel motellis, quando sumuntur sine littera vel cum littera, si proprio modo figurantur (BzAfMw X, 51: III, 18);
Anon. St. Emmeram: ...in motellis... aut in conductis supra litteram... (ed. Sowa 59, 18f.); ...in motellis et in conductis seu organis supra litteram... (59, 30); ...in motellis et conductis cum littera... (72, 15);
vgl. auch *Discantus positio vulgaris* (am Schluß der modalen Ligaturenlehre, also wohl auf die musica sine littera gemünzt): Quae etiam ad organum et conductum pertinent singulariter (ed. Cserba 190, 21f.).

Ausdrücklich zwischen Conducti mit und ohne Cauda unterscheidet der Anon. 4 (zit. oben II. (1) u. (2)); die von ihm angeführten „puncta finalia organi" (BzAfMw IV, 82, 14) sind wohl über einem ausgehaltenen Cantuston komponierte Cauda-Partien (→ Organum IV. (4)).
Der Hinweis der *Discantus positio vulgaris* auf die Verwendung von „secundariae consonantiae" ist wohl so zu interpretieren, daß der Autor neben den symphonen auch anderen Zusammenklängen eine gewisse Rolle im mehrst. Conductussatz zusprechen möchte (bei Hieronymus de Mor. umfaßt der Begriff der consonantia secundaria sämtliche nichtsymphonen, also auch alle dissonierenden Zusammenklänge [*Tract. de musica*, ed. Cserba 71, 19ff.; zur Interpretation vgl. Handschin 1952, 118f., der insbes. an die Terzen denkt]). Bereits in einem in einer Hs. wohl noch des späten 12. Jh. überlieferten Lehrgedicht ist, wenn

auch holprig, dargelegt, daß der Tritonus in gewissen Conducti vorkomme: der „conductista" (wohl Conductus-Komponist) bilde sowohl zu e-la-mi die Stufe b-fa als auch zu f-fa-ut die Stufe h-mi, wodurch jeweils die „eigentliche" von der „uneigentlichen" Tonstufe verdrängt werde:

Musica falsa solet hiis addere voces. / Namque per hanc e-la-mi b-fa suscipit ut b-fa-h-mi; / f-fa-ut inde suis h-mi quadrum vocibus addit. / Has conductista claves locat inter acutas / ... / Has falsas claves cantus lascivia praebet, / falsa cum clavis veram de sede repellit...
Tritonus est vocum turpis iunctura duarum, / quam devitare contendit musica plene. / h quadrum hque-mi sibi nolunt F-fa-ut addi; / sic nec vult E-la-mi b rotundo consociari. / His gravibus similes maturas iungere voces; / tritonus his fieret, si quis has associaret. / Quidam conductus tamen hanc [sc. iuncturam? musicam falsam?] retinere videntur, / et quidam cantus cantorum, quos regit usus (Hs. Rom, Bibl. Vat., Pal. lat. 1346, f. 3–3'; Ed. von J. Smits van Waesberghe u. G. van Es in Vorb.).

Wenigstens der Tendenz nach korrespondiert diesen Hinweisen noch die späte Angabe im *Quartum principale*, daß im Conductus der gelegentliche Gebrauch von „discordantiae imperfectae" gestattet sei; es sind dies jene Zusammenklänge, deren voces „se compati possunt secundum auditum, sed discordant" (CS IV, 278bf., = CS III, 355a: tonus, diatessaron, semitonium cum diapente):

Qui igitur vult conductum facere, primo cantum invenire debet pulchriorem quam poterit; deinde uti debet illo pro tenore, super quem fiet discantus... procedendo per concordantias perfectas et imperfectas permiscendo aliquando et transcurrendo discordantias imperfectas in locis debitis (CS IV, 294b, = CS III, 361b).

Freilich läßt dieser Passus, dessen Beginn mit dem obigen Franco-Zitat fast identisch ist, zugleich deutlich werden, wie wenig der Gebrauch bestimmter Zusammenklänge wirklich als gattungsspezifisch angesehen werden darf. Zwar mag sich gerade der Conductus dank seiner stilistischen Unabhängigkeit für die Erprobung klanglicher Freizügigkeiten angeboten haben. Doch fußt der zweite Teil des Passus bezeichnenderweise auf einem Abschnitt in Francos Schrift, der sich ganz allgemein auf den Discantussatz gleichgültig welcher Gattung bezieht, wobei die Beispiele jeweils dem Motetten-Repertoire entnommen sind:

op. cit.: deinde prosequendo per consonantias commiscendo quandoque discordantias in locis debitis... (ed. Cserba 254, 1f.);

nur die Einschränkung auf die „imperfekten" discordantiae findet sich hier nicht: Franco rechnet also wohl grundsätzlich, wie auch die *Discantus positio vulgaris*, noch mit anderen dissonierenden Zusammenklängen (im übrigen gehört bei Franco der Quartklang noch zu den concordantiae mediae, die kleine Sext zu den discordantiae perfectae [vgl. Cserba 250, 9ff., u. 251, 2ff.]). Walter Odington äußert sich in vergleichbarer Weise sogar im Hinblick auf das Organum purum:

op. cit.: ...et superius proceditur per concordias et concordes discordias quantumlibet (CSM 14, 141: VI, 12, 8).

Und auch in dem Lehrgedicht ist der Conductus ja nur neben anderen Cantus, wenn auch mit besonderem Nachdruck, als Beispiel für Tritonusgebrauch genannt – aus dem Text geht überdies nicht klar hervor, ob überhaupt mehrst. Conducti gemeint sind: es könnte sich auch nur um melodische Tritoni handeln. Auf der andern Seite ist nicht zu verkennen, daß mehrere Autoren seit dem späten 12. Jh. so etwas wie eine stilistische Eigenständigkeit des (wohl ein- wie mehrst.) Conductus beobachten, die aber mit den Kategorien der zeitgenössischen Musiklehre offensichtlich nur schwer zu fassen ist. Der Rekurs auf das handfeste Gebiet der Intervall- bzw. Zusammenklangsbildung muß also wohl primär als Ausweg aus der Schwierigkeit betrachtet werden, die beobachteten subtileren Eigenheiten adäquat zu artikulieren.

Immerhin geben einige Autoren wenigstens andeutungsweise zu erkennen, daß sich für sie mit dem Begriff des Conductus die Vorstellung bes. kunstvoller kompositorischer Gestaltung verbindet. So sind in dem wohl ebenfalls von Hieronymus de Mor. verfaßten Garlandia-Nachtrag in Zusammenhang mit dem Stimmtausch-Color Choralbearbeitung und Conductus namentlich als Beispiele genannt (gemeint sind wohl in erster Linie die Caudae, wie die Parallelität zur 3- und 4st. Choralbearbeitung zeigt, die ja am konsequentesten den Typus der musica sine littera ausprägt):

Repetitio diversae vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus. Et iste modus reperitur in triplicibus, quadruplicibus et conductis et multis aliis... (BzAfMw X, 95: P XV, 18f.).

Der Anon. 4 weist indirekt auf die kompositorische Kompliziertheit der Caudae hin, wenn er vermerkt, daß die Conducti ohne Cauda (lat. Motetten?) bes. bei den „minores cantores" in Gebrauch gewesen seien (zit. oben II. (2)). Am deutlichsten äußert sich Jacobus Leod., der die Conducti, melancholisch zurückblickend, als „cantus ita pulchros, in quibus tanta delectatio est, qui sunt ita artificiales et delectabiles" preist (CS II, 429a; in Zusammenhang zit. unten V. (1)). Wenn der Fuchs im *Roman de Renart* auf Ysengrims Prahlerei mit der Aufforderung eingeht, er solle doch einen ‚conduit' singen, so mag er diese Gattung gerade auch wegen der „exécution difficile" ausgesucht haben (so Y. Rokseth 1933, 7):

Branche VIII (um 1190): Ce dist Renart: „Or as tu tort. / De ce sui bien a mon secort / que tant beüs que tu fus ivres, / que tu deis que es sainz livres [Var.: „si te vantas que tot sans livres"] / chanteroies bien un conduit" (ed. Roques III, 75: V. 7993–97, = ed. Martin I, 217);

allerdings kann er dabei wohl nur an einen 1st. Gesang denken. Immerhin wird auch dieser im Garlandia-Nachtrag eigens als Beispiel für das Vorkommen einer schmückenden Gesangsfigur erwähnt:

In florificatione vocis fit color ut commixtio in conductis simplicibus (BzAfMw X, 95: P XV, 14).

IV. Einige der in prakt. Quellen ausdrücklich als ‚conducti' rubrizierten oder in ausgesprochenen Conductus-Sammlungen erhaltenen Gesänge sind seit dem 13. Jh. auch unter Bezeichnungen wie PROSA, VERSUS, PLANCTUS, CARMEN, CANTIO überliefert, als ‚conducti' nicht bezeugte Lektions-Einleitungen z.B. auch unter der Bezeichnung TROPUS.

Als ‚prosa' ist das Lied *„Alto consilio"* (s. oben I. (1)) in der Hs. Laon 263 (f. 134), als ‚versus' bereits um 1100 in der Hs. Paris, Bibl. Nat., lat. 1139 (f. 38') bezeichnet. Ohne Überschrift steht es in einer Reihe von Sequenzen in der Hs. Paris, Bibl. Nat., lat. 17329 (f. 208').
Auch Perotins 1st. Conductus *„Beata viscera"* (s. oben II. (1) u. (2)) ist als ‚prosa' überliefert (Hs. Paris, Bibl. de l'Ars., 132,

f. 109), ebenso zwei Texte von mehrst. Notre-Dame-Conducti in der im 13. Jh. wohl in England entstandenen Hs. Oxford, Bodl. Libr., Rawl. C 510 („*Veneris prosperis*": „Prosa de lascivia iuventutis" [f. 10]; „*O qui fontem gratie*": „Prosa de muneribus datis et dandis, quid conferunt" [f. 11]; der Motettentext „*Latex silice*" [s. oben II. (2)] ist hier „Prosa de passione dominica" [f. 11'] überschrieben). In derselben Hs. sind drei weitere Texte mehrst. Notre-Dame-Conducti als ‚versus' rubriziert („*Porta salutis ave*": „Versus de beata virgine" [f. 8]; „*Redit etas aurea*": „Versus in coronationem regis Ricardi I. Cuiusdam commendatio" [f. 8']; „*In occasu sideris*": „Versus in coronationem regis Ricardi I. Item alia commendatio" [f. 9]); der Conductustext „*Pange melos lacrimosum*" ist als „Planctus cujusdam" angeführt (f. 10).

Einige Einzelstimmen von Notre-Dame-Conducti sind im *Roman de Fauvel* (Hs. Paris, Bibl. Nat., frç. 146 [1316]) überliefert und im Index zum großen Teil unter der Rubrik „Proses et lays" (f. B) zusammengefaßt (Einzelnachweise bei Gröninger 1939, 22f.).

Das Lied „*Dies ista colitur*", in den Neujahrsoffizien von Beauvais (Hs. *LoA*, f. 18) und Sens (Hs. Sens 46 A, f. 16 – hier: „*Dies festa colitur*") als ‚conductus' ausgewiesen, steht in der Hs. Stuttgart, Landesbibl., H.B.I. Ascet. 95 (13. Jh.), als „Carmen de Sancta Maria" (f. 25').

Unter den sowohl im einleitenden Text als auch in Rubriken ‚cantio' genannten Liedern der Hs. München, Univ.bibl., 156 2° („Moosburger Graduale" [1354–60], s. oben II. (3)) finden sich auch Lieder aus dem Saint-Martial- und Notre-Dame-Repertoire (Einzelnachweise bei Spanke, Zs. f. roman. Philol. L, 1930, 588ff.; Ergänzungen bei Lipphardt, Jb. f. Liturgik u. Hymnologie III, 1957, 113ff.).

Von den Lektions-Einleitungen, die nicht ausdrücklich als ‚conducti', sondern unter einer anderen Bezeichnung überliefert sind, seien genannt: der „Versus ‚*Nunc clericorum concio*'" in der Hs. Paris, Bibl. Nat., lat. 1139 (f. 33'), und die drei „Tropus super primam [bzw. secundam, terciam] leccionem" überschriebenen 2st. Stücke der Hs. Engelberg, Stiftsbibl., 314 (späteres 14. Jh.; f. 79f.; Einzelnachweise zuletzt bei Göllner 1969, II, 80).

Über die Motive für die Zurückhaltung gegenüber der Bezeichnung conductus (die weitaus meisten lat. Lieder des 12. und 13. Jh. sind überhaupt nur ohne Bezeichnung überliefert) und für die Verwendung alternativer Bezeichnungen seit dem 13. Jh. lassen sich nur Vermutungen anstellen. Immerhin gibt es für eine Erklärung einige Anhaltspunkte; welche von ihnen im Einzelfall den Ausschlag für eine bestimmte Wortwahl gegeben haben, ist allerdings kaum zu ermitteln, da der Anwendungsspielraum auch bei den anderen genannten Bezeichnungen (mit Ausnahme von planctus) recht erheblich ist.

1) Schon im 12. Jh. ist die Bezeichnung conductus geistlichen und mitunter sogar weltlichen Gesängen auch ohne erkennbare Geleitfunktion zugeordnet worden (s. oben I. (2) u. II. (1)). Je mehr aber beim Wortgebrauch der Geleitaspekt verblaßte, als desto nichtssagender mußte auch die Bezeichnung conductus selbst erscheinen, und desto leichter konnte man sie ganz entbehren oder durch andere ebenso unspezifisch gehandhabte Bezeichnungen wie carmen oder cantio ersetzen.

2) In dieser Situation mochte es allerdings zugleich auch naheliegen, nun gerade zu prägnanteren Bezeichnungen zu greifen, die konkret auf die Form (versus) oder auf den Inhalt (planctus) bezogen werden konnten oder die – sofern sich die Begriffe auf die betreffenden Lieder anwenden bzw. ausdehnen ließen – auch ältere Traditionen der liturgischen Terminologie (prosa, tropus) weiterführten und somit den Zusammenhang mit der Liturgie erneut verdeutlichten.

3) Zurückhaltung bei der Verwendung des Terminus conductus dürften sich in dieser Situation aber auch jene Kopisten auferlegt haben, für die genau umgekehrt mit dem conductus-Begriff das Moment der liturgischen oder dramatischen Geleitfunktion noch fest verbunden war, die Bezeichnung also jenen Gesängen vorbehalten bleiben sollte, die tatsächlich eine Geleitfunktion erfüllten oder zumindest (erkennbar) erfüllen konnten.

4) Angesichts der „Verweltlichung" des Terminus conductus bes. im Laufe des 13. Jh. in der afrz. Dichtung (s. oben II. (3)) ist seine Eignung zur Bezeichnung geistlicher Lieder möglicherweise in Frage gestellt worden. So wie auch die (geistliche) lat. und die (weltliche) frz. Motette im 13. Jh. terminologisch unterschiedlich behandelt worden sind (s. oben II. (2)), so hat man bisweilen vielleicht auch die aus kirchlicher Sicht wohl zusehends kompromittierte Bezeichnung conductus lieber dem weltlichen frz. Lied überlassen und für das geistliche lat. Lied, wenn überhaupt, unverfängliche Bezeichnungen liturgischer Provenienz gewählt.

5) Der conductus-Begriff der Musiklehre des 13. Jh. war auf kompositorische Merkmale speziell des mehrst. Conductussatzes ausgerichtet (s. oben III.). Auch aus diesem Grunde mochte man wohl bisweilen bei 1st. Liedern auf eine andere Bezeichnung ausgewichen sein, zumal da nicht einmal mehr jedem mehrst. ‚conductus' tatsächlich ein Lied als Cantus zugrundelag (s. oben II. (1)).

6) Zu weiteren Aspekten des Wortgebrauchs bes. nach 1300 s. unten V.

V. (1) Gegen 1300 stagniert die Komposition und Überlieferung nicht nur von Choralbearbeitungen (→ Organum V. (2)), sondern auch von jenen mehrst. Gesängen des Notre-Dame-Repertoires, mit denen im Laufe des 13. Jh. die Bezeichnung conductus bevorzugt verbunden worden war (s. oben II. u. III.). In seiner Auseinandersetzung mit den der „ars nova" anhängenden Zeitgenossen, die sich bisweilen zur Abrechnung steigert, klagt Jacobus Leod.:

Speculum musicae VII (zw. 1323 u. 1324/25): Sunt et his temporibus multi boni et valentes musici cantores et discantatores... discantus multos pulcros facientes. Sed utuntur novo cantandi modo, antiquum dimittunt..., a se repellent cantus antiquos organicos, conductos, motellos, hoketos duplices, contraduplices et triplices... (CS II, 394b);
Moderni nonne quasi solis utuntur motetis et cantilenis, nisi quod in motetis suis hoketos interserunt? Sed cantus alios multos dimiserunt... Item conductos cantus ita pulchros, in quibus tanta delectatio est, qui sunt ita artificiales et delectabiles, duplices, triplices et quadruplices (CS II, 428bf.).

Es entspricht der hier dargelegten prakt. Bevorzugung von Motette und weltlichem Lied (cantilena), daß Choralbearbeitung und Conductus nun auch als Beispiele in der Musiklehre durch aktuellere Gattungen wie das Rondeau ersetzt werden (→ Rondellus I. (1)).

Wenn der Terminus conductus nach 1300 IN FRANKREICH KAUM MEHR BEGEGNET, so lassen sich hierfür wohl gleich mehrere Ursachen und Gründe namhaft machen.

1) War die Bezeichnung conductus im 13. Jh. von der Musiklehre in erster Linie auf die mehrst. Liedkomposition der Notre-Dame-Schule bezogen worden (auch Jacobus spricht nur von 2- bis 4st. Conducti), so mußte das Interesse an ihr in dem Maße zurückgehen, in dem die Komposition und Überlieferung jener Conducti selbst stagnierte. Denn zur Übertragung auf eine andere Gattung

kann das Wort von sich aus schwerlich angeregt haben (vgl. die mus. unspezifischen Etymologien um 1300, zit. oben II. (1)).
2) Seit dem frühen 14. Jh. wandte sich die Motettenkomposition selbst jenen lat. Texten moralisch-satirischen und politischen Inhalts zu, die im 13. Jh. die Domäne des Conductus gewesen waren. Die Bezeichnung conductus jedoch konnte sich gegenüber der für diesen Kompositionstyp längst etablierten Bezeichnung motetus nicht behaupten; vielmehr wurden nun sogar Conducti zu „motez" umgearbeitet (vgl. das oben II. (2) angeführte Beispiel aus dem *Roman de Fauvel*).
3) Als Bezeichnung speziell für geistliche Lieder dürfte sich der Terminus infolge seiner „Verweltlichung" gerade in Frankreich kaum empfohlen haben (s. oben II. (3) u. IV.).
4) Aber auch im Bereich des weltlichen frz. Liedes bestand nach 1300 für eine so unspezifische Bezeichnung kaum mehr Bedarf. Denn unter dem Einfluß der Seconde Rhétorique setzte sich zusehends eine präzise, auf die jeweilige poetische Form bezogene Liednomenklatur durch (→ Rondellus I. (3)). Als generelle Bezeichnung für das weltliche Lied aber war schon das Wort → cantilena (chançonette, chanson) eingebürgert (vgl. z.B. Jacobus: „quasi solis utuntur motetis et cantilenis").

(2) Vor allem IM DTSCH. SPRACHBEREICH hingegen ist die Bezeichnung conductus für (überwiegend 1st.) LAT. GEISTLICHE GESÄNGE unterschiedlicher Form (gleichstrophig wie leichartig-ungleichstrophig; z.T. Einzelstimmen „herabgesunkener" Notre-Dame-Conducti) bis ins 15. Jh. gebraucht worden; dieses Faktum könnte die oben V. (1) gegebene erste und dritte Begründung für das Desinteresse am Terminus in Frankreich indirekt bestätigen: zum einen entfällt für den dtsch. Sprachbereich die Bindung des Terminus an eine Tradition hochartifizieller mehrst. Komposition; zum andern läßt sich im dtsch. Sprachbereich eine analoge „Verweltlichung" des Terminus nicht belegen – ebenso wenig wie in England (zu Belegen in engl. Quellen s. oben II. (1)). Freilich wird das Wort conductus im dtsch. Sprachbereich zusehends durch Bezeichnungen wie →cantio abgelöst (unter Verzicht auf die an den Lektor gerichtete Schlußformel und häufig unter Erweiterung um einen Refrain). Auch lassen wiederholte Entstellungen des Wortes darauf schließen, daß die Bezeichnung conductus kaum mehr im ursprünglichen Sinne verstanden worden ist. Sie begegnet in Rubriken der folgenden Hss.:

Beromünster, Stiftsschatz (frühes 13. Jh.; f. 55', 66f. [?], s. Handschin 1933, 130); Stuttgart, Landesbibl., H.B.I. Ascet. 95 (13. Jh.; f. 18', 27, 32 [hier „Conductum"]); Basel, Univ.-bibl., B. XI. 8. (früheres 14. Jh.; f. 147 [s. oben II. (1)]); Graz, Univ.bibl., II 756 (beendet 1345; f. 194', 203, 205); Engelberg, Stiftsbibl., 314 (späteres 14. Jh.; f. 150f. [zweimal „Canductus"], 175' [zweimal „Conductus"]); München, Bayer. Staatsbibl., Clm 5539 (14./15. Jh.; f. 151' [? hier steht nur „Al", wohl für „Alius conductus"], 154', 161, 173).

Ducange bringt s.v. *Condictus* (sic) einen nicht datierten, jedenfalls aber nach 1236 anzusetzenden Beleg über einen Canonicus Petrus, der für das Fest der hl. Elisabeth von Thüringen (Heiligsprechung am 1. Mai 1236) „hymni", daneben auch „cantica" komponiert haben soll, „quae vulgo condictus vocant". Die Bezeichnung (gemeint ist zweifellos conductus, womöglich liegt nur ein Schreibfehler vor) muß nach Kenntnis des Autors also geläufig gewesen sein.
Geistliche Lieder möglicherweise bes. festlichen Charakters dürfte auch noch die Wiener Kantorei-Ordnung von 1460 unter ihren ‚conducten' verstehen:

[die drei Lokaten] sullen auch zu den großen festiviteten, als zu weinachten, ostern, phingsten die knaben lernen singen vir oder fünf vor ainer jeden festivitet vor essens und nach essens alles gesang als *cantum Gregorianum, conducten* und auch ander gesang, so zu ainer ieden hochzeit gehöret, und das mit gutem ganzen vleiß. Aber *cantum figurativum* soll er die knaben lernen in der kantorei... (nach G. Schünemann, *Gesch. d. dtsch. Schulmusik*, Lpz. [2]1931, 73);

da erst anschließend vom (mehrst.) cantus figurativus die Rede ist, sind mit den ‚conducten' wohl 1st. Lieder gemeint.
Speziell der Aspekt der strophischen Form scheint einem Benutzer der Hs. Darmstadt, Hess. Landesbibl., 2225 (wohl früheres 15. Jh.) beim Wort conductus (hier „canductum" geschrieben) gegenwärtig gewesen zu sein, als er (ebenfalls im 15. Jh.) die 1. Strophe des Liedes „*Begirlich in dem hertzen min*" vor dem Refrain mit dem Vermerk „primum canductum", die 2. und 3. Strophe analog mit dem Vermerk „secundum" bzw. „tertium" versah (f. 70). Denn offensichtlich faßt er das Wort hier im Sinne von ‚Strophe' auf.

VI. (1) Im musikhistorischen Sprachgebrauch des 20. Jh. hat sich der Ausdruck CONDUCTUSSTIL eingebürgert für einen homogenen Satztyp überwiegend in Note-gegen-Note-Bewegung und mit weitgehend simultaner syllabischer Deklamation eines einzigen Textes (auch mit C.f.). Dieser Sprachgebrauch ist wohl durch Vergleiche und Formulierungen Fr. Ludwigs angeregt worden, die vom mehrst. Notre-Dame-Conductus ausgingen:

vgl. etwa *Repertorium* I, 1 (1910): [die *Fauvel*-Komposition] *Quare* ist streng Note-gegen-Note, also rein Conductus-artig gesetzt (99; s.a. unten die Zitate zur ‚Conductusmotette').

Schon 1908 hatte er einmal im Hinblick auf „retrospektiv"-mehrst. Tropen der Hs. Engelberg, Stiftsbibl., 314 (späteres 14. Jh.), wörtlich von ‚Conductusstil' gesprochen (*Die mehrst. Werke d. Hs. Engelberg 314*, KmJb XXI, 1908, 60). Durchgesetzt hat sich der Ausdruck allerdings erst im Laufe der zwanziger Jahre nach Erscheinen von Ludwigs Beitrag zum Adler-Hdb. (1924):

es tritt der „Motettenstil" als dritte große Stilausprägung der mehrstimmigen Musik des 13. Jahrhunderts neben den Organum- und Conductusstil (199; [2]1930: I, 233);

ein Jahr darauf gebrauchte er zur Charakterisierung von frz. und ital. Meßkompositionen des 14. und frühen 15. Jh. sogar den Ausdruck ‚Conductusmesse' (neben ‚Motetten'- und ‚Balladenmesse': *Die mehrst. Messe d. 14. Jh.*, AfMw VII, 1925, 425).
War der Ausdruck in der Folgezeit zunächst zur Charakterisierung von mehrst. Musik des späten Mittelalters verwendet worden (vgl. etwa Bukofzer 1950, passim), so hat ihn neuerdings J. Smits van Waesberghe (1969) sogar auf die Musik der Neuzeit übertragen:

der homophone Conductusstil wurde sogar „der" bevorzugte Stil in der Musik von etwa 1600 bis 1900 (275).

Gegen solche bequemen Bildungen und ihren historisch ausgedehnten Gebrauch hat sich erstmals 1946 J. Hand-

schin gewandt: nicht nur erweise sich der „terme de ‚Conductus-Stil'" bei den Musikologen in seiner Anwendung auf Musik des 14. und 15. Jh. als „assez équivoque", sondern es handle sich dabei überhaupt um einen „emploi abusif d'un vénérable ancien terme". Anstatt sich auf einen derart vagen und zudem historisch nicht verbürgten Begriff zu verlassen, solle man besser „formuler simplement et clairement dans chaque cas la qualité particulière qu'on a en vue" (*Les études sur le XVe siècle musical de Ch. van den Borren*, RBM I, 1946/47, 95f.).

(2) Ebenfalls auf Anregungen seitens Ludwigs geht wohl auch der Ausdruck CONDUCTUSMOTETTE zurück:

vgl. *Repertorium* I, 1: In stilistischer Hinsicht befreien die Motetten des 1. Motettenfaszikels von *F* sich (wie alle 6 Motetten in W_1 [hierzu oben II. (2)]) noch nicht ganz vom Conductus-Bau, insofern die 2 Oberstimmen wie im 2st. Conductus unter sich Note gegen Note gesetzt sind und den gleichen Text in wesentlich syllabischer Deklamation gleichzeitig singen (109; vgl. ebenda 158 zum „Conductus-artigen Aufbau der 3 oder 2 Oberstimmen", die „mit dem gleichen Text unter sich Note gegen Note gesetzt vorgetragen wurden").

Der Ausdruck selbst (‚Konduktmotette') ist 1940 von H. Husmann vorgeschlagen worden:

Die drei- und vierst. Notre-Dame-Organa (PäM XI, Lpz. 1940): W_1 überliefert nur Motetten mit mehreren Oberstimmen, die den gleichen Text führen, – ich will sie Konduktmotetten nennen... Die Oberstimmen bilden ja einen Kondukt. In W_1 sind die Stücke ohne Tenor, also äußerlich sogar wie reine Kondukte, überliefert (S. XIV; hier anschl. auch der Vorschlag, Motetten „mit einem ganzen Tenor als Grundlage... als Organummotette" zu bezeichnen; vgl. auch Husmanns Hinweis auf seine Urheberschaft im AfMw XXIV, 1967, 6).

Lit.: J.-L. ORTIGUE, Dict. liturgique, hist. et théorique de plain-chant et musique d'église, Paris 1853, s.v. Conduis; CH. E. H. DE COUSSEMAKER, L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles, Paris 1865, 65ff.; L. GAUTIER, Hist. de la poésie liturgique au moyen âge. Les tropes, Paris 1886, 159ff., 168ff.; P. AUBRY, La musique et les musiciens d'église en Normandie au XIIIe siècle d'après le „Journal des visites pastorales" d'Odon Rigaud, Le Mercure Mus. 1906; H. VILLETARD, Office de Pierre de Corbeil (Office de la Circoncision) improprement appelé „Office des Fous" (Bibl. musicologique, T. IV), Paris 1907; FR. LUDWIG, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Bd. I, 1, Halle/S. 1910, passim; DERS., Die Quellen d. Motetten ältesten Stils, AfMw V, 1923, passim; DERS., Die geistliche nichtliturgische, weltliche einst. u. die mehrst. Musik d. Mittelalters bis z. Anfang d. 15. Jh., in: Adler-Hdb., Bln 1924, ²1930, Teil I, 167, 183ff., 221ff.; J. HANDSCHIN, Notizen über den Notre Dame-Conductus, Kgr.-Ber. Lpz. 1925, Lpz. 1926; DERS., Angelomontana polyphonica, SJbMw III, 1928, 78ff.; DERS., Die Schweiz, welche sang, Fs. K. Nef z. 60. Geb., Zürich u. Lpz. 1933, 104ff.; DERS., Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins u. die sangbare Dichtung, Basel 1942, 8ff.; DERS., Musikgesch. im Überblick, Luzern 1948, s. Reg.; DERS., Conductus-Spicilegien, AfMw IX, 1952; DERS., Art. Conductus, MGG II, 1952 (mit krit. Bibliogr.); DERS., Trope, Sequence, and Conductus, in: New Oxford Hist. of Music, Vol. II, London, New York, Toronto 1954, 171ff.; H. SPANKE, St. Martial-Studien. Ein Beitr. z. frühromanischen Metrik, Zs. f. frz. Sprache u. Lit. LIV, 1931, 389ff.; P. WAGNER, Die Gesänge d. Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela (Collectanea Friburgensia. Veröff. d. Univ. Freiburg [Schweiz], N.F. Fasc. XX), Freiburg (Schweiz) 1931, 140f.; H. ANGLÈS, El Cod. mus. de Las Huelgas, Bd. I (Bibl. de Catalunya, Publ. del Departament de Música, Bd. VI), Barcelona 1931, 308ff.; Y. ROKSETH, Le Contrepoint double vers 1248, in: Mélanges de musicologie, offerts à M. L. de Laurencie, Paris 1933; FR. GENNRICH, Grundriß einer Formenlehre d. mittelalterlichen Liedes, Halle/S. 1932; M. APPEL, Die Terminologie i. d. mittelalterlichen Musiktraktaten, Bln 1935, s. Reg.; E. GRÖNINGER, Repertoire-Unters. z. mehrst. Notre Dame-Conductus (Kölner Beitr. z. Musikforschung, Bd. II), Regensburg 1939; G. REESE, Music in the Middle Ages, New York 1940, s. Reg.; L. ELLINWOOD, The Conductus, MQ XXVII, 1941; M. F. BUKOFZER, Studies in Medieval and Renaissance Music, New York 1950, s. Reg.; J. CHAILLEY, Hist. mus. du moyen âge, Paris 1950, s. Reg.; DERS., Les premiers troubadours et es versus de l'école d'Aquitaine, Romania LXXVI, 1955; DERS., L'école mus. de Saint Martial de Limoges *jusqu'à la fin du XIe siècle*, Paris 1960; A. GEERING, Die Organa u. mehrst. Conductus i. d. Hss. d. dtsch. Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jh. (Publ. d. Schweizerischen Musikforschenden Ges., Serie II, Vol. 1), Bern 1952, 22ff.; H. P. GYSIN, Studien z. Vokabular d. Musiktheorie im Mittelalter, Diss. Basel 1958, s. Reg.; FR. LL. HARRISON, Music in Medieval Britain, London 1958, s. Reg.; DERS., Benedicamus, Conductus, Carol: A Newly-Discovered Source, AMl XXXVII, 1965; W. L. SMOLDON, The Play of Daniel, London 1960, Introd.; H. H. CARTER, A Dict. of Middle Engl. Mus. Terms (Indiana Univ. Humanities Series, Vol. XLV), Bloomington 1961, s.v. Coundut; K. H. BERTAU, Sangverslyrik. Über Gestalt u. Geschichtlichkeit mhd. Lyrik am Beispiel d. Leichs (Palaestra, Bd. 240), Göttingen 1964, s. Reg.; BR. STÄBLEIN, Zur Musik d. Ludus de Antichristo, Fs. J. Müller-Blattau z. 70. Geb., Kassel usf. 1966; DERS., Art. Versus, MGG XIII, 1966; W. OSTHOFF, Die Conductus d. Cod. Calixtinus, Fs. Br. Stäblein z. 70. Geb., Kassel usf. 1967; L. TREITLER, The Aquitanian Repertories of Sacred Monody in the Eleventh and Twelfth Cent., Diss. Princeton Univ., 3 Teile, 1967, Teil I, 2ff.; J. SMITS VAN WAESBERGHE, Einleitung z. einer Kausalitätserklärung d. Evolution d. Kirchenmusik im Mittelalter (von etwa 800 bis 1400), AfMw XXVI, 1969, 273ff.; TH. GÖLLNER, Die mehrst. liturgischen Lesungen (Münchner Veröff. z. Musikgesch., Bd. 15), Tutzing 1969, Teil II, 77ff.; W. ARLT, Ein Festoffizium d. Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen u. mus. Bedeutung, 2 Bde, Köln 1970, s. Reg.; R. FALCK, The Structure of the Polyphonic Conductus Repertories: A Study of Source Concordances and their Relation to the Chronology and Provenance of Mus. Styles, Diss. Brandeis Univ., 3 Teile, 1970, Teil I, 5ff.; J. STENZL, Die vierzig Clausulae d. Hs. Paris, Bibl. Nat. lat. 15139 (Saint Victor-Clausulae) (Publ. d. Schweizerischen Musikforschenden Ges., Serie II, Vol. 22), Bern u. Stuttgart 1970, 227ff.; E. ROHLOFF, Die Quellenhss. z. Musiktraktat d. Johannes de Grocheio, Lpz. 1972, 25ff.; K. H. SCHLAGER, Cantiones, in: Gesch. d. kath. Kirchenmusik, hg. von K. G. Fellerer, Bd. I, Kassel usf. 1972, 286ff.

Fritz Reckow, Freiburg i. Br. 1973

Consonantia – dissonantia / Konsonanz – Dissonanz

consonantia, lat. Lehnübersetzung von griech. συμφωνία, von consonare, zusammengesetzt aus der (auf com zurückzuführenden) Präposition con, mit, und sonare, klingen; im eigentlichen Sinne allgemein Zusammen-, Wohl-, Einklang mit speziellen Verwendungen im philosophischen, rhetorischen und besonders im mus. Bereich (als klangliches Zusammenpassen) sowie im übertragenen Sinne Übereinstimmung, Entsprechung oder Einmütigkeit;
dissonantia (von διαφωνία), von dissonare, mit der Präposition dis, auseinander.
Aufgrund eines solchen vielschichtigen Gebrauchs des Begriffspaares consonantia – dissonantia fügt Johannes Aegidius Zam. im Fall der speziellen mus. Verwendung das Adjektiv musicalis hinzu und grenzt somit diese Begriffe gegen jene ebenfalls erwähnten in Grammatik, Logik und Rhetorik ab (zit. → *Melodia* I. (2)(a)). Daß bei consonantia im Unterschied zu anderen übertragenen Bedeutungen die mus. Bedeutung als eigentliche zu gelten hat – weil der Name von sonus herrühre –, hebt Albertus Magnus hervor; Mattheson dagegen sondert eigens consonantia im mus. Sinne von consonans als Bezeichnung für einen Mitlaut:

Albertus Magnus, *Topica* (zw. 1264 u. 1270) IV, 1, 5: Consonantia vero de temperantia non proprie dicitur, sed translative: omnis enim consonantia proprie in sonis est: propter quod etiam consonantia a sonis nomen accepit... (ed. Borgnet, Opera omnia II, Paris 1890, 367 b);
J. Mattheson, *Critica musica* I (Hbg 1722): *Consonans l.* [sc. lege] *litera*, ist ein *adjectivum pro substantivo*, und ein *terminus grammaticus, non musicus*... Aber *Consonantia* ist ein *substantivum*, und ein *terminus proprie musicus*: bedeutet einen (wohlstimmenden) Zusammenklang zweer *sonorum*... (25);
G. J. Voglers Klärungsversuch zit. unten, VI. (1)(b).

Im Folgenden werden weder spezielle mus. Bedeutungen wie die von Consonante als Bezeichnung eines veralteten Musikinstruments (A. Furetière, *Le Dictionnaire universel* I, Den Haag u. Rotterdam 1690, f. Mmm 3' b; vgl. WaltherL, Lpz. 1732, Art. *Consonante*, 180 b) diskutiert noch die seit 1950 auf einen rhythmisch-metrischen Zusammenhang übertragene Begriffspaarung Konsonanz – Dissonanz (vgl. M. Yeston, *The Stratification of Mus. Rhythm*, New Haven u. London 1976, 77 ff., oder H. Krebs, *Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance*, Journal of Music Theory XXXI, 1987).
Beide lat. Substantive consonantia und dissonantia werden – zusammen mit den entsprechenden anderen Wortarten – in alle europäischen Sprachen entlehnt:
franz. consonance – dissonance, entsprechend der Konsonantenverdoppelung im Verb sonner auch consonnance – dissonnance, älter consonancie – dissonancie (wenigstens bis Ende des 14. Jh.; vgl. das Oresme-Zitat unten, I. (1));
ital. consonanza – dissonanza;
engl. consonance – dissonance, älter consonancy bzw. consonancie u. dissonancy (letztere Schreibweisen wesentlich länger als die im Franz.; vgl. das Holder-Zitat unten, V.);
dtsch. Konsonanz – Dissonanz, älter und noch bis ins 20. Jh. Consonanz (seit Ende der 1780er Jahre Schreibung mit K), ältere Wortendung auf -tz, Pluralbildung bis ins 18. Jh. auf -ien.
Neben consonantia – dissonantia sind die bedeutendsten Äquivalente concordantia – discordantia bzw. concordia – discordia, letzteres Substantivpaar (genauso wie die Verben concordare – discordare) gebildet aus dem Adjektiv con- bzw. discors mit dem Grundwort cor, Herz; die anderen Substantive con- bzw. discordantia sind dagegen jüngeren Ursprungs. Auch diese Ausdrücke werden in andere Sprachen übernommen, namentlich ins Engl., dort zumeist als concord – discord, aber ebenso als con- bzw. discordance und älter con- bzw. discordaunce, sowie ins Dtsch. als Kon- bzw. Diskordanz (mit denselben abweichenden Schreibweisen wie bei Konsonanz), seltener Konkord – Diskord.

Lit.: A. Ernout, Cor et c(h)orda, Rev. de Philologie 3e série, XXVI, 1952.

I. Früheste Zeugnisse für lat. consonantia und dissonantia (oder äquivalente Ausdrücke) seit dem ersten vorchristlichen Jahrhundert dokumentieren, daß mit beiden Begriffen zunächst nur allgemein das Phänomen eines Zusammen- oder Auseinanderklingens beschrieben wird.
(1) In Zusammenhang mit symphonia wird consonantia entweder synonym oder in jeweils spezieller bedeutungsmäßiger Abstufung verwendet.
(2) Dissonantia dient zur Erklärung von diaphonia.

II. Boethius (um 500) bezeichnet mit consonantia eine durch einfache Zahlenproportionen sich auszeichnende Verbindung zweier Töne mit unterschiedlichen Tonhöhen; demgegenüber kommt dem Pendant dissonantia nur sekundäre Bedeutung zu.
(1) Deutlichstes Zeichen seiner Autorität ist die seine originären Definitionen kaum antastende Rezeption über Jahrhunderte hinweg; das gilt (a) für den Aspekt einer „Übereinstimmung" der Töne und (b) für den einer „(Ver-)Mischung" sowie (c) für das System verschiedener voces.
(2) Daneben läßt sich eine Vielfalt anderer Bestimmungswörter wie convenientia oder concentus nachweisen.

III. Seit dem Beginn des 11. Jh. meint consonantia ebenfalls ein SUKZESSIVES INTERVALL.

IV. Im Rahmen der seit dem 13./14. Jh. sich entwikkelnden Discantus- und Contrapunctus-Lehre treten consonantia – dissonantia und concordantia – discordantia bzw. concordia – discordia als ÄQUIVALENTE BEGRIFFSPAARE FÜR BESTIMMTE KLASSIFIZIERUNGEN ALLER ZWEIKLÄNGE innerhalb einer Oktave in Erscheinung.
(1) Dabei dient die Bezeichnung consonantia oder eines ihrer Äquivalente in nicht-fachsprachlicher Weise gleichfalls zur BESTIMMUNG DER SATZLEHRE SELBST.
(2) Auf der Basis der von Johannes de Garlandia explizierten Dichotomie etabliert sich schon bald ein nunmehr DREIGLIEDRIGES, VOLLKOMMENE UND UNVOLLKOMMENE KONSONANZEN SOWIE DISSONANZEN UMSCHLIESSENDES BEGRIFFSSYSTEM.
(3) Abweichend davon bezieht sich dissonantia auch auf jene Tonverbindungen, die als IMPERFEKTE KONSONANZEN gelten (bei gleichzeitiger Einschränkung des Antonyms consonantia auf vollkommene Konsonanzen).

V. Im 13. Jh. etablieren sich die Ausdrücke concordia und namentlich concordantia zusammen mit discordantia als ADÄQUATERE BEZEICHNUNGEN DER JEWEILIGEN „KONSONANZEN" UND „DISSONANZEN" (im Vergleich zu consonantia – dissonantia).
(1) Entsprechende Begriffspaarungen benennen seit dem 13. Jh. das EIN- ODER VERSTIMMEN VON MUSIKINSTRUMENTEN.
(2) Etwa seit der Mitte des 15. Jh. bezeichnet concordatio in der Zusammensetzung signum concordationis eine FERMATE.
(3) Das substantivierte lat. Partizip Präsens concordans und später namentlich franz. concordant lassen sich als STIMMENBEZEICHNUNG in zwei historisch verschiedenen Kontexten nachweisen.

VI. Charakteristisch für die Begriffe Konsonanz und Dissonanz überhaupt sowie für sämtliche entsprechenden Antonyme ist eine AMBIVALENTE BEDEUTUNGSGESCHICHTE, GEPRÄGT DURCH EINE GEWISSE KONSTANZ GLEICHERMASSEN WIE DURCH ERGÄNZUNGEN ODER NEUE AUFFASSUNGEN.
(1) Einerseits sind noch heute für die jeweiligen Antonyme zur Bezeichnung bestimmter Klassen von Intervallen ZENTRALE IMPLIKATIONEN, wie sie von Boethius tradiert wurden, maßgebend: (a) die KONSTITUTIVE BEDEUTUNG DER ZAHLENPROPORTIONEN und (b) damit verknüpfte ÄSTHETISCHE KONNOTATIONEN, (c) die SIMULTANEITÄT DER TÖNE sowie (d) deren VERSCHIEDENHEIT.
(2) Andererseits gibt es seit dem 18. Jh. Bestrebungen einer NEUORIENTIERUNG HINSICHTLICH DER BEDEUTUNGEN von Konsonanz und Dissonanz: (a) dies betrifft etwa den DREIKLANG ALS INBEGRIFF VON KONSONANZ, (b) so wie beim selben Begriff im 19. Jh. der Aspekt einer EINHEIT akzentuiert wird. (c) In der zweiten Hälfte des 19. Jh. entwickelt sich namentlich durch H. Riemann ein „FUNKTIONSHARMONISCHER KONSONANZ- UND DISSONANZBEGRIFF". (d) C. Stumpf propagiert zwischen Konsonanz – Dissonanz und den Antonymen Konkord(anz) und Diskord(anz) eine BEGRIFFLICHE ABGRENZUNG, JE NACHDEM OB ZUSAMMENKLÄNGE MIT ZWEI ODER SOLCHE MIT DREI UND MEHR TÖNEN GEMEINT SIND.
(3) Im 20. Jh. wächst die KRITIK AN DER ÜBLICHEN VERWENDUNGSWEISE TEILWEISE UNTER HINWEIS AUF EINE NUR GRADUELLE DIVERGENZ zwischen Konsonanz und Dissonanz.

I. Früheste Zeugnisse für lat. consonantia und dissonantia (oder äquivalente Ausdrücke) seit dem ersten vorchristlichen Jahrhundert dokumentieren, daß beide Begriffe nicht von Beginn an ausdrücklich als Übersetzungstermini von griech. συμφωνία bzw. διαφωνία fungieren; vielmehr wird mit ihnen zunächst nur ALLGEMEIN DAS PHÄNOMEN EINES ZUSAMMEN- ODER AUSEINANDERKLINGENS beschrieben.
Markantes Beispiel dafür stellt der wohl überhaupt erste Beleg für consonantia in musiktheoretischem Kontext bei Vitruvius dar (ungeachtet aller Unsicherheiten, was Textgestaltung und -überlieferung betrifft). Denn er wählt als lat. Äquivalent für griech. συμφωνίαι, womit die sechs antiken „Konsonanzen" Quarte, Quinte, Oktave, Undezime, Duodezime und Doppeloktave gemeint sind, die Bezeichnung concentus, die schon bei Cicero (*De re publica*, zw. 54 u. 51 vor Chr.; zit. → *Intervallum* I.) begegnet und die später Censorinus zur Erklärung von symphonia übernimmt (*De die natali liber*, 238, X, 6: „est autem symphonia duarum vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus"; ed. Sallmann, Lpz. 1983, 16, 12 f.). Den Ausdruck consonantia selbst gebraucht Vitruvius erst bei der Nennung der übrigen im Rahmen einer Oktave möglichen Zweiklänge (Sekunde, Terz, Sexte und Septime), die (im Gegensatz zu den zuvor genannten symphoniae) keine „Zusammenklänge" in diesem Sinne bildeten:

De architectura libri decem (vor 27 vor Chr.) V, 4: Concentus, quos natura hominis modulari potest, graece quae συμφωνιαι dicuntur, sunt sex... Non enim inter duo intervalla, cum chordarum sonitus aut vocis cantus factus fuerit, nec inter tria aut sex aut septem possunt consonantiae fieri, sed, uti supra scriptum est, diatessaron et diapente et ex ordine ad disdiapason convenientiae ex natura vocis congruentis habent finitiones (ed. Fensterbusch, Darmstadt 1964, 218 u. 220); vgl. in I, 1 die Formulierung „ad symphonias musicas, sive concentus" (28).

Daß consonantia bei Vitruvius noch nicht jene spätere fachspezifische Bedeutung zukommt, erhellt auch jene spätere Beschreibung der für die Ausbreitung des Schalles ungeeigneten Stellen in einem Theater, in der neben anderen Bezeichnungen die beiden Partizipien Präsens dissonans und consonans begegnen als Übersetzungen der griech. Formen κατηχοῦντα und συνηχοῦντα im Sinne von verworren tönend bzw. mithallend:

V, 6: Sunt enim nonnulli loci naturaliter inpedientes vocis motus, uti dissonantes, qui graece dicuntur κατηχουντες, circumsonantes..., item resonantes..., consonantesque, quos appellant συνηχουντας. Dissonantes sunt, in quibus vox prima, cum est elata in altitudinem, offensa superioribus solidis corporibus repulsaque residens in imo opprimit insequentis vocis elationem; ...item consonantes sunt, in quibus ab imis auxiliata cum incremento scandens egrediatur ad aures diserta verborum claritate (226).

Noch Martianus Capella (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, zw. 410 u. 439, IX, 949; ed. Willis, Lpz. 1983, 366, 3) scheinen die betreffenden Äquivalente innerhalb der aus dem Griech. übernommenen Intervallklassifikation ungeläufig zu sein, da er für symphon und diaphon die Bezeichnungen convenientia und discrepantia wählt (zit. → *Diastema* I. (3)).

Ebenso wie consonantia (vgl. etwa Pseudo-Censorinus, *Fragmentum*, 3. Jh. [?]; ed. Sallmann, Lpz. 1983, 74) kann das Pendant dissonantia allein auftreten, und zwar in uneindeutigem und allenfalls buchstäblichem Sinne, so als Adjektiv in folgender Beschreibung der Goten mit ihren „auseinanderklingenden" Stimmen –

Jordanes, *Romana et Getica* (551): Videres Gothorum globos dissonis vocibus confragosos [confragosis?] adhuc inter bella furentia funeri reddidisse culturam (ed. Mommsen, MGH, Auctores Antiquissimi V,1, Bln 1882, 113) –,

oder als „im neutralen Sinne eines bloßen Tonhöhen-Unterschiedes" gemeintes Verb dissonare in den *Glossae Cod. Vaticani 3321* aus dem 7. Jh. (zit. → *Diaphonia* II. (2)).

So wie bereits in der 84. und 88. von Senecas *Epistolae morales* (zw. 62 u. 64; ed. Reynolds, Bd. I, Oxford 1965, 287, 13–14, bzw. 314, 22–24) stehen die jeweiligen Gegensatzpaare, falls sie überhaupt zusammen genannt werden, bis ins 12. Jh. hinein oftmals – selbst bei Boethius (vgl. unten, II.) – in keiner adäquaten Relation zueinander. Isidorus etwa kennt lediglich den Ausdruck concordantia im allgemeinsprachlichen Sinne von Übereinstimmung (als Erklärung für die musica harmonica gleichermaßen wie für die Eigenschaft der eine symphonia ausmachenden Töne) sowie das Verb dissonare in der Bedeutung von auseinanderklingen (entsprechend dem griech. diaphonia, als dessen Erläuterung das Wort ebenfalls begegnet). Dabei lehnt er sich seinerseits an einen Passus bei Augustinus an (*De trinitate* IV, 2, frühes 5. Jh.: „Per hanc quippe uoces acutiores grauioresque concordant ita ut quisquis ab ea dissonuerit non scientiam, cuius expertes sunt plurimi, sed ipsum sensum auditus nostri uehementer offendat"; Corpus Christianorum Series Lat. L, Turnhout 1968, 164); zudem gerät seine Bemerkung, ein solcher Klang „verletze" den Gehörsinn, zum Topos späterer ‚Dissonanz'-Bestimmungen:

Isidorus Hisp., *Etymologiarum sive originum libri XX* (um 630) III, 20: Harmonica est modulatio vocis et concordantia plurimorum sonorum, vel coaptatio. Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu. Per hanc quippe voces acutiores gravioresque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditus offendat. Cuius contraria est diaphonia, id est voces discrepantes vel dissonae (ed. Lindsay, Oxford 1911, o. S.); tradiert von Aurelianus Reom., *Musica disciplina* (840–850; CSM 21, 68 f.: V,3–5), Pseudo-Odo, *De musica* (um 1000; GS I, 283 a f.), Hieronymus de Moravia, *Tract. de musica* (zw. 1271/74 u. 1289; ed. Cserba, Regensburg 1935, 17, 4–11), sowie in abgewandelter Form von Bartholomaeus Angl., *De proprietatibus rerum* (vor 1250; zit. → *Melodia* I. (2)), J. Ciconia, *Nova musica* (zw. 1403 u. 1410, I, 67; ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 220), u. noch von Florentius de Faxolis, *Liber musices* (zw. 1492 u. 1496, II, 3; Hs. Mailand, Bibl. Trivulziana e Arch. Storico Civico, Cod. 2146, f. 50' ff.), u. P. Aaron, *Compendiolo...* (Mailand o. J. [nach 1545], f. C iij).

Symptomatisch für die fehlende Gegenüberstellung von consonantia und dissonantia sind auch Texte im Umkreis der *Musica enchiriadis*, in denen als Fachausdruck für simultane „Konsonanzen" weiterhin das aus dem Griech. entlehnte symphonia figuriert und bestimmte ‚dissonierende' Sachverhalte durch die als Synonyme zu dissonantia geltenden Ausdrücke absonia und inconsonus bezeichnet werden, wohingegen consonantia und dissonantia selbst nur marginale Bedeutung zukommt.

Auf eher gemeinsprachlicher Ebene differenziert Remigius Aut. mittels der entsprechenden Adjektive zwischen den drei symphoniae Oktave, Quinte und Quarte, je nachdem ob der Zwischenraum (wie bei der Oktave) einzig und allein durch das Intervall des Ganztons ausgefüllt werden kann, oder ob (wie bei Quinte und Quarte) es dazu auch anderer Intervalle, Halb-, Drittel- oder Vierteltöne bedarf (wobei diesem Wortgebrauch überdies die Anschauung zugrundeliegen mag, daß bei der Oktave beide Töne stärker zusammen- und bei Quinte und Quarte eher auseinanderklingen):

Commentum in Martianum Capellam (zweite Hälfte 9. Jh.) II: Sciendum autem quia sunt symphoniae in musicis consonae et dissonae. Consonae sunt cum uno eodemque spatio toni separantur ut est in symphonia diapason. Dissonae vero sunt cum a se separantur aut hemitonio aut tritemoria, hoc est tertia parte toni, aut tetratemoria, hoc est diesi, quarta scilicet parte toni, quae spatia sunt in diatessaron et diapente (ed. Lutz, Leiden 1962, 152, 24–29); vgl. Ciconia, *Nova musica*, loc. cit. I, 71 (222 ff.).

Ebenfalls in vokabularer Weise wendet Regino Prum. das Gegensatzpaar auf das Zusammenpassen bzw. Nicht-Zusammenpassen der toni in einem Stück an:

Epistola de armonica inst. (um 900): Scire autem oportet peritum cantorem, quod non omnis tonorum consonantia in quibusdam antiphonis facile cognoscitur. Sunt namque quaedam antiphonae, quas nothas, id est degeneres et non legitimas, appellamus, quae ab uno tono incipiunt, alterius sunt in medio, et in tertio finiuntur. Quarum dissonantiam et ambiguitatem in breviario operis subsequentis suis in locis patefecimus (ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, München 1989, 40: II,1–3).

(1) In ZUSAMMENHANG MIT SYMPHONIA, seinem aus dem Griech. entlehnten Äquivalent, wird der lat. Übersetzungsterminus consonantia entweder synonym oder in jeweils spezieller bedeutungsmäßiger Abstufung verwendet.

Eine reine Synonymität beider Begriffe zur Bezeichnung der antiken Konsonanzen, wie sie offenbar erstmals Hieronymus expliziert, kehrt des öfteren wieder:

Hieronymus, *Epistola* XXI (spätes 4. Jh.): Male autem quidam de Latinis symphoniam putant esse genus organi, cum concors in Dei laudibus concentus hoc vocabulo significetur: συμφωνία quippe *consonantia* exprimitur in Latino (MignePL XXII, 389);
Boethius, *De inst. arithmetica* (um 500) II, 48: Ipsarum quoque musicarum consonantiarum, quas symphonias nominant, proportiones in hac paene sola medietate frequenter invenies (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 155, 14–16); zit. in der *Alia musica* (zw. 875 u. 925; ed. Chailley, Paris 1965, 100: § 2);
Johannes Scottus, *Annotationes in Marcianum* (vor 860): Omnis quippe musica symphonia, id est consonantia, veluti intra tres terminos constituitur... (ed. Lutz, Cambridge, Mass. 1939, 18: 6–7);
Walter Odington, *Summa de speculatione musicae* (zw. 1298 u. 1316) II: Consonantia, symphonia, et harmonia idem sunt in his. Suntque acuti gravisque mixtura, suaviter uniformiterque auribus accidens, cuius contrarium sunt diaphonia et dissonantia (CSM 14, 63: II,3,11–12); vgl. Marchettus de Padua, *Lucidarium* (1317/18, V, 5; ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 206: V,3), u. J. Ciconia, *Nova musica* (zw. 1403 u. 1410, I, 67; ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 220).
N. Oresme, *Tract. de configurationibus qualitatum et motuum* (zw. 1351 u. 1355) II, 17: Harum autem proportionum quedam et pauce [sc. 2:1, 3:2, 4:3] sunt simphonice que dicuntur consonantie... (ed. Clagett, *N. Oresme and the Medieval Geometry...*, Madison, Milwaukee, u. London 1968, 312);
ders., *Le livre de politique d'Aristote* (um 1374) II, 11: Consonancie ou symphonie est concorde de pluseurs sons ensemble... (ed. Menut, Philadelphia 1970, 92 a).

Bisweilen wird die Relation beider Ausdrücke zueinander dergestalt modifiziert, daß symphonia eine Konsonanz per se als ausgezeichnete Tonbeziehung meint und consonantia deren unterschiedliche Klangqualität (ob beim Zusammenklang [„in unum"] oder bei einer Aufeinanderfolge der Töne [„consequenter"]):

Tract. de organo cod. Parisiensis (10./11. Jh.): Deinceps, qualiter novissima simphonia, quam diatesseron dicunt, sese habeat, prosequamur. Simphonia diapason sicut maior caeteris, ita prae caeteris optinet, ut et in unum, et consequenter dicendi consonantiam faciat, diapente non in unum, sed consequenter, diatesseron non consequenter, sed in unum (ed. Schmid, *Musica et scolica enchiriadis*, München 1981, 206: 10–14); zur Gegenüberstellung von „in unum" und „consequenter" hier und im sogenannten Bamberger Dialog über das Organum (ibid. 214, 2f.) vgl. C. Dahlhaus, *Zur Theorie d. frühen Organum* (KmJb XLII, 1958, 50 ff.).

Oder aber es werden einige der consonantia genannten Tonverbindungen durch die Bezeichnung symphonia hervorgehoben:

Quaestiones in musica (um 1100): Nunc presens offert causa de dignitate harum consonantiarum libare vel pauca. Hae igitur tres species, diatessaron videlicet diapente ac diapason tantum in armonia inter reliquas consonantias optinent principatum, ut quodam quasi speciali iure appellentur simphoniae... (ed. Steglich, BIMG II, 10, 40 a);
Jacobus Leod., *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25) IV, 29: Aliae sunt consonantiae in quibus tres tactae salvantur commensurationes, ut illae quinque quas solas Pythagorici consonantias vocaverunt, id est diapason, diapente cum diapason, bis diapason, diapente, diatessaron. His excellentissime nomen competit symphoniae (CSM 3, IV, 83: XXIX,42).

(2) In Verbindung mit der ERKLÄRUNG VON DIAPHONIA, ebenfalls entlehnt aus dem Griech. (→ *Diaphonia* II.), versteht Johannes Affl./Cotto dissonantia – aufgrund einer Umdeutung von δια, auseinander über δύο bzw. δίς in lat. duo, zwei – als Zweistimmigkeit:

De musica cum tonario (um 1100) XXIII: Est ergo diaphonia congrua vocum dissonantia, quae ad minus per duos cantantes agitur, ita scilicet ut altero rectam modulationem tenente, alter per alienos sonos apte circueat, et in singulis respirationibus ambo in eadem voce vel per diapason conveniant... Interpretatur autem diaphonia dualis vox sive dissonantia (CSM 1, 157: XXIII, 2–4); die Identifizierung beider Begriffe auch in *De tract. tonorum* (spätes 12. Jh.; zit. → *Discantus* I.) und noch bei Marchettus de Padua, *Lucidarium* (1317/18; zit. unten, IV. (3)).

Diese ‚falsche' etymologische Herleitung kehrt in dem lat.-franz. Vokabular *Abavus* (erste Hälfte 14. Jh.) wieder, wo dissonus mit „de deux sons. *uel* descort" erklärt ist (ed. Roques, *Recueil général des lexiques frç. du moyen âge* I, 1, Paris 1936, 147: 2190). Eine ähnliche Etymologie für den Begriff Dissonanz, nämlich als Zweitönigkeit im Sinne zweier verschiedener, sich nicht vermischender Töne, begegnet sogar noch im 18. Jh.:

J.-Le Rond d'Alembert, *Elemens de musique, theor. et pratique* (Paris 1752) V: Le terme de *dissonance* vient de deux mots, l'un grec, l'autre latin, qui signifient *sonner deux fois*; en effet, la raison qui rend la dissonance desagréable, c'est que les sons qui la forment ne se confondent nullement à l'oreille, & sont entendus par elle comme deux sons distincts, quoique frappés à-la-fois (11); ähnlich im RousseauD (Paris 1768, Art. *Dissonnance*, 155).

Darüber hinaus eignet sich das Substantiv dissonantia im genannten Zusammenhang zum einen – und eher allgemein verstanden – seit Isidorus Hisp. „zum sprachlichen Erfassen aller musikalischen Unstimmigkeiten" (→ *Diaphonia* II. (1)), was er durch discrepans als Synonym zu dissonus akzentuiert (zit. oben, I.).
Zum anderen – und im spezielleren Sinne – dient dissonantia als „Mehrstimmigkeits-Name" (→ *Diaphonia* III. (1)), um entweder den diesbezüglichen kompositorischen Sachverhalt mittels eines Oxymorons als beliebter Denkfigur zu umschreiben oder ein „primär stimmiges Verständnis von Mehrstimmigkeit" hervorzukehren. So wird in der *Musica enchiriadis* die Bezeichnung diaphonia für jene bestimmte Satzart insofern verdeutlicht, als sie nicht aus einförmigem Gesang bestehe, sondern aus einträchtig dissonierendem Zusammenklang, und Guido erläutert denselben Namen in Form der Oxymoronbildung, wonach untereinander verschiedene Stimmen sowohl einträchtig dissonieren als auch dissonierend konkordieren:

Musica enchiriadis (vor 900): Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono (ed. Schmid, *Musica et scolica enchiriadis*, München 1981, 37: XIII,8 f.);
Guido Aret., *Micrologus* (1025/26) XVIII: Diaphonia vocum disiunctio sonat, quam nos organum vocamus, cum disiunctae ab invicem voces et concorditer dissonant et dissonanter concordant (CSM 4, 196 f.: XVIII,2–3); mehr oder weniger wörtlich übernommen im Mailänder Organum-Trakt. (zweite Hälfte 11. Jh.; ed. Eggebrecht/Zaminer, *Ad organum faciendum*..., Mainz 1970, 46, 16–18), vom Anon. ex traditione Guidonis (Pseudo-Guglielmo Roffredi), *Summa musicae artis* (12. Jh.; ed. Seay, MD XXIV, 1970, 77), u. von Jacobus Leod., *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25; CSM 3, VII, 8: III,5), der diaphonia gar mit discantus gleichsetzt (zit. → *Discantus* I.);
Walter Odington, *Summa de speculatione musicae* (zw. 1298 u. 1316) VI: Diaphonia est concors discordia inferiorum vocum cum superioribus, sic dicta quia non per totum proceditur per concordias, sed quia concordia sequens tollit offensionem discordiae prioris, et haec organum communiter appelatur (CSM 14, 127: VI,7).

II. Ausgehend von einer anscheinend umgreifenderen Bedeutung von consonantia für ein Zusammenklingen gleich welcher Art, das mit der Idee von Übereinstimmung assoziiert wird, etabliert Boethius in *De inst. musica* (um 500) als lat. Äquivalent zu griech. συμφωνία den Ausdruck consonantia; bei ihm, der als Vermittler zwischen griech. Antike und lat. Mittelalter namentlich Nikomachos (2. Jh.) und wohl insbesondere dessen verschollene *Εἰσαγωγὴ μουσική* (in den ersten drei Büchern) sowie neben anderen Musiktheoretikern Ptolemaios (im 5. Buch) tradiert, ist consonantia der spezifisch mus. Begriff für jene aus dem Griech. übernommenen und bereits von Vitruvius (vgl. oben, I.) angeführten antiken symphoniae (unter Auslassung der Undezime), also für eine DURCH EINFACHE ZAHLENPROPORTIONEN SICH AUSZEICHNENDE VERBINDUNG ZWEIER TÖNE MIT UNTERSCHIEDLICHEN TONHÖHEN, die Boethius im Sinne eines Verschmelzens beider Töne definiert. Demgegenüber kommt dem Pendant dissonantia nur sekundäre Bedeutung zu, indem dieser Ausdruck zwar begrifflich definiert wird, im Grunde genommen jedoch nur eine leere Kategorie benennt, übergeht doch Boethius jegliche Beispiele für ‚dissonierende' Intervalle, so wie er überhaupt Ganz- und Halbton nur peripher und nirgendwo Intervalle zwischen Quinte und Oktave erwähnt (siehe auch weiter unten den Bezeichnungsinhalt von voces dissonae).
In umfassenderer Weise – und wohl deshalb ohne Gegenbegriff – bezieht sich consonantia auf eine mus. Erscheinung, die, abhängig wiederum von sonus als zugrundeliegendem akustischem Phänomen (→ *Sonus* II. (1)(a)), das gesamte ‚mus. Geschehen' beherrsche (→ *Modulatio* I. (1)), womit das betreffende Kap. beginnt, das mit der Definition von consonantia als „in eins gebrachte Übereinstimmung untereinander verschiedener Töne" endet:

I, 3: Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest, sonus vero praeter quendam pulsum percussionemque non redditur, pulsus vero atque percussio nullo modo esse potest, nisi praecesserit motus... Quocirca soni quoque partim sunt aequales, partim vero sunt inaequalitate distantes. Sed in his vocibus, quae nulla inaequalitate discordant, nulla omnino consonantia est. Est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 189, 15–19 u. 190, 32–191, 4).

In eben diesem Sinne muß consonantia auch an jener Stelle aufgefaßt werden, wo in Zusammenhang mit den üblichen ‚konsonierenden' Intervallen und ihren Proportionen auch der Ganzton erwähnt ist:

I, 16 *De consonantiis proportionum et tono et semitonio*: Nam si vox voce duplo sit acuta vel gravis, diapason consonantia fiet, si vox voce sesqualtera proportione sit vel sesquitertia vel sesquioctava acutior graviorque, diapente vel diatessaron vel tonum consonantiam reddet... (201, 4–202, 2); mit einer Klassifizierung des Ganztones als ‚Konsonanz' widerspräche sich Boethius selbst, der in I, 10 die Quarte als kleinste Konsonanz apostrophierte: „diatessaron, quae est consonantia minima" (197, 24).

Auf dieser umgreifenden Verwendung von consonantia basierend, verknüpft Boethius den Begriff in seiner spezielleren Bedeutung mit zwei (der insgesamt fünf) und zudem nur aus den Zahlen von 1 bis 4 gebildeten Proportionsarten, nämlich den proportiones multiplices 2:1, 3:1 und 4:1 sowie den proportiones superparticulares 3:2 und 4:3; die – wie er in V, 9 referiert – von Ptolemaios zu den symphoniae gezählte Undezime klammert Boethius wegen ihrer abweichenden Proportionsart, nämlich der proportio multiplex superpartiens 8:3, aus:

I, 7: Illud tamen esse cognitum debet, quod omnis musicae consonantiae aut in duplici aut in triplici aut in quadrupla

aut in sesqualtera aut in sesquitertia proportione consistant; et vocabitur quidem, quae in numeris sesquitertia, diatessaron in sonis, quae in numeris sesqualtera, diapente appellatur in vocibus, quae vero in proportionibus dupla est, diapason in consonantiis, tripla vero diapente ac diapason, quadrupla autem bis diapason (194, 19–26).

Nach Bestimmungen von sonus und intervallum (zit. → *Intervallum* I. (1)) definiert Boethius consonantia selbst als „Mischung eines hohen und tiefen Tones, die angenehm und einförmig ins Gehör dringt"; mixtura als lat. Lehnwort zu griech. μεῖξις oder μίξις (im Sinne einer bloßen Vermischung, Durcheinandermengung) fungiert übrigens als Übersetzungsterminus für den Ausdruck κρᾶσις, der eine derart innige Verbindung („Verschmelzung") verschiedener Dinge meint, daß sie ihre eigene Natur verlieren und zusammen einen neuen Stoff bilden, und der als Definiens von συμφωνία zwar nicht bei Nikomachos selbst (zumindest nicht in seinem überlieferten *Harmonicum enchiridion*) begegnet, wohl aber bei Pseudo-Eukleides (*Sectio canonis*, um 300 vor Chr.) und Kleoneides (*Introd. harmonica*, Anfang 2. Jh.; beide zit. → *Diaphonia* I. (2)) sowie bei Bakcheios (*Introd. artis musicae*, um 400; JanS, 293, 8):

I, 8: Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens (195, 6–8); zum Aspekt des Mischens vgl. den Wortlaut in I, 28 (zit. weiter unten), die Definition von consonantia in II, 20 als die in einem bestimmten (Zahlen-)Verhältnis stehende Vermischung zweier Töne („duarum vocum rata permixtio", 253, 9) sowie das Charakteristische an dissonantia, daß sich hier die voces nicht – gemeint wohl in der beschriebenen Weise – vermischen.

Den Gegenbegriff dissonantia erklärt Boethius als „Zusammenstoß zweier untereinander vermischter Töne, der rauh und unangenehm ins Gehör gelangt":

Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio. Nam dum sibimet misceri nolunt et quodammodo integer uterque nititur pervenire, cumque alter alteri officit, ad sensum insuaviter uterque transmittitur (195, 8–13); zur bedeutungsmäßigen Verschiebung von „bloßem Auseinander-Tönen" (bei Kleoneides) zu dem von Boethius allerdings nur hier explizit so aufgefaßten „Mißklang" vgl. → *Diaphonia* I. (2).

Aus diesen und anderen (im Folgenden angeführten) Bestimmungen lassen sich für consonantia und dissonantia wesentliche Implikationen ableiten, die auch für deren weitere Begriffsgeschichte bestimmend sind (vgl. unten, VI. (1)):
Erstens handelt es sich – zumal im Fall von ‚Konsonanz' – bei den zwei Tönen, dem sogenannten hohen und tiefen, notwendigerweise um der Tonhöhe nach verschiedene (womit der Unisonus ausgeschlossen ist):

I, 31: Sed id Nicomachus non arbitratur veraciter dictum, neque enim similium esse consonantiam sed dissimilium potius in unam eandemque concordiam venientium. Gravem vero gravi si misceatur, nullam facere consonantiam, quoniam hanc canendi concordiam similitudo non efficit, sed dissimilitudo, quae, cum distet in singulis vocibus copulatur in mixtis (221, 22–222, 2); im *Harmonicum enchiridion* gibt Nikomachos folgende Definition: „ἐπειδὴ οἱ περιέχοντες φθόγγοι διάφοροι τῷ μεγέθει ὄντες, ἅμα κρουσθέντες" (JanS, 262, 1–3).

Zweitens besteht für beide Begriffe, auch hinsichtlich ihrer Unterscheidung, eine Abhängigkeit von ratio und iudicium aurium, also von einer zahlenmäßigen Berechnung (der betreffenden Proportionen) gleichermaßen wie darauf gründenden gehörsmäßigen Beurteilung:

I, 28: Consonantiam vero licet aurium quoque sensus diiudicet, tamen ratio perpendit. Quotiens enim duo nervi uno graviore intenduntur simulque pulsi reddunt permixtum quodammodo et suavem sonum, duaeque voces in unum quasi coniunctae coalescunt; tunc fit ea, quae dicitur consonantia. Cum vero simul pulsis sibi quisque ire cupit nec permiscent ad aurem suavem atque unum ex duobus compositum sonum, tunc est, quae dicitur dissonantia (220, 2–10).

Drittens akzentuiert Boethius eine ästhetische Bewertung der entsprechenden Zweiklänge, die sich im Lat. zuvor ausschließlich bei Censorinus findet (vgl. oben, I.); dabei kontrastiert Boethius nur an der oben angeführten Stelle eigens beide Begriffe consonantia und dissonantia (anhand divergierender Attribute), versteht dissonantia ansonsten als bloßen Gegensatz zu consonantia, wie unter anderem folgende Formulierung offenbart:

V, 7: Consonae [voces] autem vocantur, quae copulatae mixtos suavesque efficiunt sonos, dissonae vero, quae minime (357, 13 f.).

Viertens beinhalten die zwei Begriffe – ausdrücklich wiederum erst in I, 28 (siehe oben und die beiden nachstehenden Zitate aus IV, 1 u. V, 11) – eine Simultaneität der erklingenden Töne, wie sie in der griech. Musiktheorie etwa von Nikomachos (zit. weiter oben) thematisiert wurde.
Darüber hinaus integriert Boethius die beiden, zur Ergänzung des Plurals voces dienenden Adjektive consonae und dissonae zunächst ansatzweise, später – beim Referat entsprechender Passagen aus Ptolemaios I, 4 f. und 7 (→ *Homophonos* I. (3) und *Isotonos* I. (2) u. II. (1)) – dann extensiv in ein insgesamt sechsgliedriges Kategoriensystem mit der primären Dichotomie von unisonae und non unisonae (für zwei Töne mit derselben bzw. divergierenden Tonhöhen) und der sekundären begrifflichen Untergliederung der voces non unisonae mittels der Bezeichnungen aequisonae (für Oktave und Doppeloktave), consonae (für Quinte und Quarte), emmeles (für nicht ‚konsonierende', aber für das Melos geeignete Intervalle), dissonae (für sich nicht vermischende und dem Gehör unangenehme Intervalle) und ekmeles (für spezielle andere, aus verschiedenen Tetrachordgliederungen resultierende Intervalle):

IV, 1: Secundum multiplices vero proportiones vel superparticulares consonae vel dissonae voces exaudiuntur.

Consonae quidem sunt, quae simul pulsae suavem permixtumque inter se coniungunt sonum. Dissonae vero, quae simul pulsae non reddunt suavem neque permixtum sonum (302, 1–5);
V, 11: Voces, inquit [sc. Ptolemaios], inter se vel unisonae sunt vel non unisonae. Non unisonarum autem vocum aliae quidem sunt aequisonae, aliae consonae, aliae emmelis, aliae dissonae, aliae ekmelis. Et unisonae quidem sunt, quae unum atque eundem singillatim pulsae reddunt sonum, aequisonae vero, quae simul pulsae unum ex duobus atque simplicem quodammodo efficiunt sonum, ut est diapason eaque duplicata, quae est bis diapason. Consonae autem sunt, quae compositum permixtumque, suavem tamen, efficiunt sonum, ut diapente ac diatessaron. Emmelis autem sunt, quaecunque consonae quidem non sunt, possunt aptari tamen recte ad melos, ut sunt hae, quae consonantias iungunt. Dissonae vero sunt, quae non permiscent sonos atque insuaviter feriunt sensum; ekmelis vero, quae non recipiuntur in consonantiarum coniunctione, de quibus paulo posterius in divisione tetrachordorum dicemus (361, 3–18); abweichend vom Usus aller nachfolgenden Autoren (vgl. unten, II. (1)(c)), scheint bei Boethius' Pluralbildung emmelis bzw. ekmelis noch das griech. Original ἐμμελεῖς (vgl. V, 6; 357, 10) durch.

Bezüglich etwaiger ‚dissonierender' Intervalle enthält sich Boethius auch hier konkreter Beispiele; vielmehr subsumiert er im folgenden Kap., wo er die Kategorie der voces dissonae übergeht, den Ganzton (als mögliches Beispiel) ausdrücklich den voces emmeles (V, 12: „Emmelis autem sunt reliqui, qui inter has [sc. consonas] poni possunt, ut inter diatessaron ac diapente differentia tonus", 362, 17 f.).
Im Anschluß an Boethius wird der Begriff consonantia in dessen Sinne – dokumentiert durch eine Vielzahl an Belegstellen – auf die aus der griech. Antike tradierten symphoniae angewendet, gleichviel ob es sich um drei (innerhalb einer Oktave), fünf oder sechs (entweder ohne oder mit Einbeziehung der Undezime) handelt. Lambertus rückt durch die auf Oktave, Quinte und Quarte gemünzte Formel „trina consonantia" diesen Ausdruck gar in die Nähe eines göttlichen Trinitätsgedankens (den nach ihm Johannes de Grocheio aufgreift; → *Trias* II. (2) Exkurs):

Alia musica (zw. 875 u. 925): Omnis enim musicae consonantia aut ad unum 2 habet in duplici, aut 3 in triplici, aut 4 in quadruplici, aut 5 in sesquialtera, aut 7 in sesquitertia. Denique, ut supra dictum est, ex 5 tonis et semitoniis octavum perficitur diapason, qui est primus tonus, ut 6 ad 12, ad quem omnis musicae consonantia refertur (ed. Chailley, Paris 1965, 96: § 155);
Willehelmus Hirs., *Musica* (vor 1069) XXII: Sex sunt consonantiae; tres simplices et tres compositae. Simplices sunt diatessaron, diapente, diapason; compositae diapason cum diatessaron, diapason cum diapente, bisdiapason (CSM 23, 55: XXII,1–2); im vorangehenden Abschn. benennt consonantia bestimmte sukzessive Intervalle (vgl. unten, III.);
Theinredus Dover., *De legitimis ordinibus pentachordorum* (zweite Hälfte [?] 12. Jh.) II, 9: Sex igitur tam simpliciter consonantiae sunt; sunt diapason, diapason cum diapente, bis diapason, diapente, diatessaron, diapason cum diatessaron. Quae et generalissimae convenientiae sunt (ed. Snyder, Diss. Indiana Univ. 1982, 49);
Lambertus, *Tract. de musica* (um 1275): Discantus vero est aliquorum diversorum generum cantus duarum vocum sive trium in quo trina tantummodo consonantia, scilicet diatessaron, diapente et diapason, per compositionem longarum breviumque figurarum, secundum dualem mensuram naturaliter proportionata manet (CS I, 269 a);
In vocibus et sonis, et rebus omnibus trina tantum consistit consonantia, scilicet diatessaron, diapente et diapason. Hanc igitur trinitatem omnia naturaliter formata consequuntur, quoniam rebus omnibus ab origine prima naturaliter inherentem in summo et primo artifice finisse imperitos necessario credere oportet (270 b).

Behandelt noch Ciconia ausführlich sechs, in einfache und zusammengesetzte untergliederte consonantiae (*Nova musica*, zw. 1403 u. 1410, I, 58; ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 206, 8–13; vgl. auch den in III. zit. Passus), so läßt sich consonantia im weiteren Verlauf des 15. Jh. nur mehr selten in besagtem Sinne nachweisen:

L. B. Alberti, *De re aedificatoria* (um 1450; publ. Florenz 1485): Consonantiarum ista sunt nomina. Diapente... Diatesseron... Tum et diapason... Et diapason diapente... Et disdiapason... His addidere tonum... (f. y ii');
J. Lefèvre d'Étaples (Faber Stapulensis), *Elementa mus.* (Paris 1496) III: Consonantie simplices sunt: diatessaron, diapente et diapason.
Composite vero: diapason diapente, bis diapason (f. g 2').

Denn üblicherweise bezeichnet der Ausdruck zu jener Zeit innerhalb der Kontrapunktlehre die (un)vollkommenen Konsonanzen (vgl. unten, IV. (2)). Andere Autoren – wie bereits Hucbald (zit. → *Intervallum* I. (3)(a)) – differenzieren explizit zwischen diesem auf die genannten symphoniae gemünzten Begriff consonantia und anderen Bezeichnungen für abweichende (sukzessive oder simultane) Tonverbindungen:

Bern von Reichenau, *Prologus in Tonarium* (zw. 1021 u. 1036): Et tunc consonantiae fiunt, quando altrinsecus virilis ac puerilis vox pariter sonuerit, vel potius eo cantandi genere, quod consuete dicitur organizare. In reliquis vero non sunt consonantiae, sed intervalla et quaedam vocum discrimina. Sunt et aliae consonantiae, sicut dyapason videlicet in dupla proportione. Tripla quoque, quae fit ex dyapason et dyapente.
Dyapason vero et dyatessaron, quamquam Pythagorici negant consonantiam esse, idcirco quoniam nec in multiplici nec in superparticulari consistit quantitate (quod proprium est consonantiarum artis musicae), sed in multiplici superpartiente... (ed. Rausch, *Die Musiktrakt. d. Abtes Bern von Reichenau. Ed. u. Interpretation*, Musica mediaevalis Europae occidentalis V, Tutzing 1999, 36 f.: III,2–6; vgl. GS II, 64 b f.);
Johannes Affl./Cotto, *De musica cum tonario* (um 1100) VIII: Inter cetera hoc quoque scire convenit, quod novem omnino sunt modi, quibus melodia contexitur: unisonus, semitonium, tonus, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente. Ex his sex consonantiae dicuntur, vel quia in cantu saepius consonant id est simul sonant, vel certe quod consonant id est quibusdam proportionibus natae invicem se continent, quae dicuntur sesquioctava, sesquitertia, sesquialtera, dupla (CSM 1, 67 f.: VIII,1–3);

Anon. La Fage (spätes 12. Jh.) mit dem Incipit „Quoniam de canendi scientia“: Tres vero sunt consonantiae ex coniunctionibus [sc. Ganz- u. Halbton, große u. kleine Terz] compositae quibus in discantu et organo organizatores utuntur... (ed. Seay, Ann. Mus. V, 1957, 17: V,2).

(1) Deutlichstes Zeichen für Boethius' Autorität hinsichtlich der Begriffsgeschichte von consonantia und dissonantia ist die SEINE ORIGINÄREN DEFINITIONEN KAUM ANTASTENDE REZEPTION über Jahrhunderte hinweg (vgl. dazu auch die Zitate in den Abschn. IV. und VI.).

(a) So kehrt seine grundlegende Bestimmung von consonantia als „ÜBEREINSTIMMUNG“ DER TÖNE in Form eines wörtlichen Zitats wieder, gelegentlich mit Namensnennung und genauerer Quellenangabe:

Regino Prum., *Epistola de armonica inst.* (um 900): Diffinitur autem ita consonantia: Consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia. Aliter: Consonantia est acuti soni gravisque mixtura, suaviter uniformiterque auribus accidens. Econtra dissonantia est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio (ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, München 1989, 52 f.: VIII,3–5); vgl. R. Kilwardby, *De ortu scientiarum* (um 1250, XVIII; ed. Judy, Oxford 1976, 51, 11–12), u. Adam Fuld., *De musica* (1490, IV, *Prologus*; GS III, 368 a);
Jacobus Leod., *Compendium de musica* (frühes 14. Jh.) II: Sonus autem hic sumptus est vocis casus emmeles, id est apto melo seu cantilenae; libro primo c[ap]. 8, et aliter c[ap]. 17. Consonantia ibi etiam: Consonantia duarum vocum rata permixtio diffinitur. Simile libro primo c[ap]. 8: Consonantia, inquit [Boethius], est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens. Etiam c[ap]. 3 eodem libro: Consonantia, inquit, est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia (Divitiae Musicae Artis A, IXa, 90 f.: II,9–12);
Quatuor principalia musicae (1370er Jahre) I, 12: Ait [Boethius] etiam libro primo, capitulo primo et sexto, quod consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia (CS IV, 204 b); vgl. *Quartum principale* II, 16 (CS IV, 279 b);
A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus* (Lpz. 1517) IV, 2: Ex pretactis claret consonantiam, quam alio nomine concordantiam dicimus: esse dissimilium inter se vocum in vnum redactam concordiam... (f. K iiij');
vgl. J. Burmeister, *Musica αὐτοσχεδιαστικοῦ* [sic] (Rostock 1601), u. Th. B. Janowka, *Clavis ad Thesaurum Magnæ Artis Musicæ* (Prag 1701; beide zit. im nachfolgenden Abschn.).

Bisweilen wird die Definition aber auch anderen Autoren zugeschrieben, beispielsweise Nikomachos, auf den sich Boethius seinerseits berief, oder Isidorus Hisp.:

Johannes Aegidius Zam., *Ars musica* (zw. 1260 u. 1280) X: Consonantia secundum Platonem est acuti soni grauisque proportionalis mixtura. Secundum uero Boetium, consonantia est quotienscumque duae uoces, grauis uidelicet et acuta, similiter mixtae, quasi unius soni suauem reddunt concordiam. Secundum Nicomachum, consonantia est dissimilium inter se uocum in unum redacta concordia (CSM 20, 82: X,1–3);
Petrus dictus Palma ociosa, *Compendium de discantu mensurabili* (1336): Insuper est notandum, quod omnis vox musicalis aut est intensa aut remissa, quia dicit I s i d o r u s: consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia, et G r e g o r i u s: consonantia est acuti gravisque soni mixtura universaliter uniformiterque auribus accidens (ed. Wolf, *Ein Beitr. zur Diskantlehre d. 14. Jh.*, SIMG XV, 1913/14, 508); dieselben Zuschreibungen bei G. Guerson, *Utillissime mus. regule* (Paris o. J. [um 1495], f. b vii), und Z. Tevo, *Il mus. testore* (Venedig 1706, 108).

Die boethianische Bestimmung wird ebenfalls in nicht-lat. Texten, etwa J. Dowlands engl. Übers. (London 1609, 78 f.) von A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus* (Lpz. 1517), oder den folgenden Quellen tradiert:

P. Aaron, *Thoscanello de la musica* (Venedig 1523) II, 13: La consonanza (come a Boetio piace nella musica sua al cap. 3. in fine) si diffinisce, essere concordia di uoci tra se dissimili insieme ridotta... (f. H iii);
G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) II, 11: ...conciosia che la Consonanza è concordanza de più suoni tra loro differenti & inequali, reduta in vno; & la Dissonanza (come altroue vederemo) mistura di suono graue & acuto, che offende l'vdito (79).

(b) Wesentlich uneinheitlicher, was die Genauigkeit in der Überlieferung des originären Wortlautes und die Begrifflichkeit generell betrifft, dafür aber (mit ungefähr doppelt so vielen Belegstellen bis 1700) ungleich intensiver als die soeben dargestellte Tradierung, verläuft die Rezeption der anderen, auf den Aspekt einer „(VER-)MISCHUNG“ bezogenen Definitionen; dabei meint dissonantia eher ein „Zusammenstossen“ von Tönen, die gleichwohl auch in diesem Fall vermischt werden.
Oftmals zusammen mit jener anderen consonantia-Definition als „Übereinstimmung“, wie diverse Belege im vorangehenden Abschn. und im Folgenden dokumentieren, sind beide Bestimmungen ständig präsent, wobei Burzio und Lefevre d'Etaples ihrerseits später wiederum als Urheber dieser Definitionen gelten:

Jacobus Leod., *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25) II, 6: Boethius, primo Musicae, de consonantia duas ponit definitiones. Prima talis est: *Consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia.* Alia talis: *Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens* (CSM 3, II, 21: VI,1);
II, 7: Quia apposita iuxta se posita magis elucescunt, Boethius definitioni consonantiae statim adiungit definitionem dissonantiae quae opponitur consonantiae ab ipso definitae. *Dissonantia*, inquit, *est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio* (23: VII,1);
J. Ciconia, *Nova musica* (zw. 1403 u. 1410) I, 62: Boetius: Consonantia est acuti soni gravisque mixtura, suaviter uni-

formiterque auribus accidens. Item ipse: Consonantia est duarum vocum dissimilium inter se in una redacta concordia. Item: Consonantia est duarum vocum rata permixtio. Item: Consonantia est duarum vocum simul sonantium (ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 216, 14–17);
I, 63: Ysidorus: Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniocunda percussio (218, 4–5);
N. Burzio, *Musices opusculum* (Bologna 1487) I, 9: Consonantia est acuti soni: grauisque mixtura: suauiter vniformiterque auribus accidens(.) Unde Boetius: hoc modo luculentissime declarat... Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniocunda percussio. quam idem Boetius eo capitulo sic declarat (f. b iiij f.); unter Burzios Namen zit. von St. Vanneo, *Recanetum de musica aurea* (Rom 1533, f. 7);
J. Lefevre d'Etaples (Faber Stapulensis), *Elementa mus.* (Paris 1496): Consonantia est soni grauis, acutique mixtura: suauiter, vniformiterque auribus incidens...
Dissonantia est duorum sonorum non se natura suauiter miscentium: ad aurem perueniens aspera, iniocundaque percussio (f. f 6); die consonantia-Def. zit. unter Lefevres Namen von N. Wollick, *Enchiridion musices* (Paris [1509] ^{2}1512, VI, 2, f. k v), u. J. Nucius, *Musices poeticæ... præceptiones absolutißimæ* (Neisse 1613, f. B 4');
Burmeister, *Musica ἀυτοσχεδιαστικοῦ*, loc. cit. II: CONSONANTIA *ex cum & sonans comp[onitur]. à consonando deducitur, quasi duorum simul sonantium sonitus) est (ut Boëtius definit lib. 1. cap. 3. & 8.)* dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia. Vel est acuti soni gravisque mixtura, suaviter uniformiterque auribus accidens vel *ut nos definimus* est Qualitas ex collisione duorum sonorum orta, aures suaviter afficiens.
DISSONANTIA *(ex dis & sonans comp. à dissonando deducitur, quasi diversum quid sonans diversis duobus sonis simul sonantibus) est (ut Boetius definit lib. 1, cap. 8)* duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque injucunda percussio. vel *ut nos definimus* est qualitas ex duorum sonorum collisione orta aures non suaviter afficiens (f. N 4');
Janowka, *Clavis ad Thesaurum Magnæ Artis Musicæ*, loc. cit.: Consonantia est dissimilium inter se duarum aut plurium vocum vel sonorum in unum redacta proportio vel concordia. seu: est soni acuti, gravísque mixtura svaviter uniformitérque auribus accidens (24 f.);
Dissonantia est sonorum acuti gravísque difficulter se miscentium ad aurem veniens aspera & injucunda percussio (34).

Wie aus dem Ciconia-Zitat oder den im vorangehenden Abschn. angeführten Belegen von Johannes Aegidius Zam. und Petrus dictus Palma ociosa ersichtlich, finden sich auch hier (von Boethius) abweichende Autoren-Zuschreibungen (an Isidorus, Platon oder Gregor). Ebenso werden diese Definitionen in andere Sprachen übertragen, zu sehen etwa im franz. Kommentar (zw. 1398 u. 1414) des Evrart de Conty zu *Les Échecs amoureux*:

Et pour ce dit Boece que consonancie est une meslee de plusieurs sons ensamble agus et graves qui souefment et ouniement se presente aux oreilles, et dissonancie, au contraire, est une noise de deux sons ou de plusieurs qui se monstre aux oreilles aspre et abhominable (ed. Hyatte/Pouchard-Hyatte, *L'Harmonie des sphères...*, New York 1985, 46);
im Dtsch. vgl. W. C. Printz, *Exercitationes musicæ theoretico-practicæ curiosæ de concordantiis singulis* (Dresden 1689; zit. unten, II. (2)).

Bei der Überlieferung der dissonantia-Bestimmung wird zum einen percussio durch den dem Sinn nach verwandten Ausdruck collisio ausgetauscht:

Lambertus, *Tract. de musica* (um 1275): Istarum autem specierum quedam sunt concordantes, quedam discordantes, quedam magis, quedam minus. Concordantia vero dicitur esse, quando due voces in eodem tempore compatiuntur, ita quod una cum alia secundum auditum suavem reddat melodiam; tunc est consonantia. Discordantia vero per oppositum dicitur; unde cum discordantia concordantie opponatur et unum oppositum propter alterum complete scire non possit; unde discordantia est duorum sonorum sibimet permixtorum dura collisio; scilicet quandocunque voces in eodem junguntur, ita quod secundum auditum una cum alia non compatitur, tunc est dissonantia (CS I, 260 a);
B. Ramis de Pareja, *Musica pract.* (Bologna 1482; zit. unten, VI. (1)(d));
Ornitoparchus, *Musice active micrologus*, loc. cit.: Dissonantia: vt inquit Boetius: Est duorum sonorum sibimet impermixtorum dura atque aspera collisio (f. K iiij').

Zum anderen wird dissonantia ebenso wie consonantia ausdrücklich als Vermischung erklärt:

Johannes Aegidius, *Ars musica*, loc. cit. XI: Unde Aristoteles dicit, quod dissonantia est duorum sonorum, sed impermixtorum, ad aurem perueniens aspera et iniocunda permixtio (CSM 20, 84: XI,8); bei dem hier wohl gemeinten Lambertus läßt sich die Formulierung nicht nachweisen;
Marchettus de Padua, *Lucidarium* (1317/18) V, 2: Dissonantia secundum Ysidorum est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniocunda permixtio (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 200); dieselbe Zuschreibung bei Fr. Gafori, *Theorica musice* (Mailand 1492, II, 3, f. c iv');
Jacobus Leod., *Speculum musicae*, loc. cit. IV, 31: Concordia generaliter sumpta... est sonorum distinctorum simul tempore productorum placens apud sensum permixtio...
Est enim discordia sonorum distinctorum simul tempore productorum apud sensum dura displicensque permixtio (CSM 3, IV, 92: XXXI,2–3);
Nicolaus de Capua, *Compendium mus.* (1415; vgl. unten, III.);
J. Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium* (um 1472/73) u. *Liber de arte contrapuncti* (1477; beides zit. unten, IV. (2) bzw. V.); unter seinem Namen tradiert von Wollick, *Enchiridion musices* (loc. cit., f. k v), oder Ornitoparchus, *op. cit.* (f. K iiij'), unter Boethius' Namen von O. Tigrini, *Il compendio della musica* (Venedig 1588, 3), sowie mit den Namen verschiedener Autoren von A. Berardi, *Miscellanea mus.* (Bologna 1689, 83);
Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, loc. cit. II, 12: Dalli Mouimenti tardi, & veloci, adunque, insieme proportionati nasce la Consonanza, considerata principalmente dal Musico, la qual dichiarando da nuouo dico, che ella è mistura di suono graue, et acuto, che peruiene alle nostre orecchie soauemente, et vniformemente... Ma perche di due oppositi ritrouandosi l'vno in essere, è necessario, che si ritroui anco l'altro, & si habbia di loro vna istessa scienza; però essendo la Dissonanza contraria alla Consonanza, non sarà difficile

saper quello, che ella sia: Imperoche è mistura di suono graue, & di acuto, la quale aspramente peruiene alle nostre orecchie (79 f.); vgl. die entsprechenden Definitionen in II, 11 (zit. im vorangehenden Abschn.);
Th. Morley, *A Plaine and easie introd. to pract. musicke* (London 1597) II: *It* [sc. *„Concord"*] *is a mixt sound compact of diuers voyces, entring with delight in the eare*... (70);
It [sc. *„discord"*] *is a mixt sound compact of diuers sounds naturallie, offending the eare*, & therfore commonlie excluded from musicke (71).

(c) Mit jeweils konstantem Bezug von consonantia zu Quinte und Quarte wird Boethius' Eingruppierung der Adjektive consonus und dissonus in ein SYSTEM VERSCHIEDENER VOCES tradiert. Diese, von ihm als Übermittler antiken Gedankenguts noch mit gutem Recht überlieferte ptolemäische voces-Einteilung hält sich neben der ‚eigentlichen' und für die im 13./14. Jh. sich herausbildende Discantus- und Contrapunctus-Lehre maßgebenden Dichotomie von consonantia – dissonantia (vgl. unten, IV. u. IV. (2)) bis ins 18. Jh. hinein.
Die ursprüngliche Begriffsnomenklatur geben etliche Theoretiker wie Hieronymus de Moravia, *Tract. de musica* (zw. 1271/74 u. 1289; ed. Cserba, Regensburg 1935, 66, 5–21), Gafori, *Theorica musice* (loc. cit. II, 2, f. c iii'), oder – wiederum ihm folgend – Tevo, *Il mus. testore* (loc. cit. 112 f.), getreu wieder; von einigen seien nur die Definitionen von consonus und dissonus zitiert:

Jacobus Leod., *Speculum musicae*, loc. cit. I, 26: Et simul prolatorum, alii, secundum Ptolomaeum, sunt unisoni...; alii sunt non unisoni quorum unus gravior est reliquo. Et horum aliqui sunt aequisoni, qui, licet invicem sint inaequales, sic tamen uniuntur in medio, sic concordant secundum auditum, ut quasi aequales videantur, ut diapason et bis diapason; alii sunt consoni, qui permixtum et consonum reddunt sonum, ut diapente et diatessaron... alii dissoni, qui, nimis invicem prolati, duri sunt et discordant, ut tritonus... (CSM 3, I, 81: XXVI,9–11);
Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, loc. cit. III, 4: Ma consone [voci] nomina quelle, che quantunque facino un suono composto, o misto, che dir lo vogliamo, è nondimeno soaue: si come è quello dalla [sic] Diapente, & etiandio quello della Diatessaron... Chiama dipoi Dissone quelle, che non mescolano insieme alcun suono, che sia grato: ma feriscono amaramente, & senza alcuna soauità il nostro sentimento (151);
A. du Cousu, *La musique universelle* (Paris 1658) II, 3: [Les Voix] Consones sont celles qui font vn Son composé & meslé, & qui est neantmoins doux & agreable, comme est celuy de la Quinte..., & celuy de la Quarte...
Les Dissones sont celles qui ne meslent ou ne joignent ensemble, aucun Son qui soit agreable; mais qui frappent & offencent le sens rudement & sans aucune suauité ny douceur (77).

Fehlt bei Frutolf die primäre Dichotomie von unison und nicht-unison, so scheint Johannes Aegidius jeweils noch eine grundsätzlichere Bedeutung für consonantia und dissonantia (im Sinne von überhaupt zusammen- bzw. auseinanderklingend) vorzuschalten:

Frutolf, *Breviarium de musica* (vor 1103) IX: Vocum aliae sunt consonae, aliae dissonae, aliae aequisonae, aliae unisonae, aliae emmeles, aliae ekmeles. ‚Consonae sunt quae compositum quidem permixtumque, suavem tamen efficiunt sonum ut diapente et diatessaron. Dissonae sunt quae non permiscent sonos atque insuaviter feriunt audientium sensum...' (ed. Vivell, Wien 1919, 63); vgl. Adam Fuld., *De musica* (1490, II, 7; GS III, 349 a f.);
Johannes Aegidius, *Ars musica*, loc. cit. XI: De proportionibus consonantiarum, et quae uidelicet uoces constituant consonantias ulterius disserendum est. Siquidem aliae uoces sunt unisonae, aliae uero non unisonae sed dissonae. Unisonae uero sunt, quae in graui uel in acuto similiter pulsae, unum et eumdem reddunt sonum. Non unisonae uero seu dissonae, quae non reddunt. Non unisonarum uero seu dissonarum, aliae sunt ecmeles... Aliae uero uoces dicuntur dissonae, quia non permiscent sonos, et insuauiter feriunt sensum... Aliae uoces dicuntur consonae, quae compositum et suauem permiscent sonum, ut diatessaron, diapente (CSM 20, 84 u. 86: XI,1–10).

(2) Neben diesen mitunter buchstäblichen Übernahmen boethianischer Definitionen läßt sich für die Begriffe Konsonanz und Dissonanz aber auch eine VIELFALT ANDERER BESTIMMUNGSWÖRTER WIE CONVENIENTIA ODER CONCENTUS nachweisen, ungeachtet dessen, ob Boethius' Wortlaut nicht doch mehr oder weniger genau übernommen wird; besagte Ausdrükke, die wie die beiden genannten schon früher als Synonym zu consonantia oder als Definiens von symphonia begegnen (vgl. oben, I.), sind vorzugsweise eng miteinander verwandt, etwa lat. concidentia und coniunctio, engl. agreement sowie dtsch. Vereinbarung:

Bern von Reichenau, *De mensurando monochordo* (vor 1048; wohl nicht zu den echten Schriften Berns zu zählende „Kompilation... vor oder um 1100" [laut A. Rausch, *Die Musiktrakt. d. Abtes Bern von Reichenau. Ed. u. Interpretation*, Musica mediaevalis Europae occidentalis V, Tutzing 1999, 127]), cap. VI: Consonantia est diversarum vocum concentus suaviter et uniformiter accidens auribus (Divitiae Musicae Artis A, VIa, 71); dieselbe Definition in einem möglicherweise von Conrad von Hirsau stammenden Trakt. mit dem Incipit „Quindecim chordae habentur" (um 1100; ed. Wolf, *Ein anon. Musiktrakt. d. 11. bis 12. Jh.*, VfMw IX, 1893, 212) und (verkürzt) bei Frutolf, *Breviarium de musica* (vor 1103; ed. Vivell, Wien 1919, 38), wobei chronologische Aufeinanderfolge und Abhängigkeit dieser etwa zeitgleichen Texte auch heute noch nicht völlig geklärt ist;
Engelbertus Adm., *De musica* (um 1300) II, 3: Cum igitur sicut prius dictum fuit consonancia in musica proprie dicatur ubi ex vocibus dissimilibus concidencia fit in aliquam similitudinem dissimilium tanquam in medium... (ed. Ernstbrunner, Tutzing 1998, 195: III,2; vgl. GS II, 300 a);
Jacobus Leod. (?), *Tract. de consonantiis mus.* (frühes 14. Jh.): Est enim concordia duorum sonorum diversorum vel plurium in eodem tempore prolatorum se compatientium harmonia uniformiter suaviterque veniens ad auditum (Divitiae Musicae Artis A, IXa, 23 f.: 3);

Kontrapunkt-Trakt. (15. Jh. [?]) mit dem Incipit „Volens igitur": Unde consonantia est diversorum sonorum acutorum apta coadunatio, faciens sonum dulcem, suavem atque jucundum auditui humano. Et dissonantia est diversorum sonorum pronuntiatio dans vel reddens sonum asperum et injucundum auditui humano, quo ad suavem et admirabilem sonum vox gliscit (ed. La Fage, *Essais de diphthérographie mus.*, Paris 1864, 382);
St. Vanneo, *Recanetum de musica aurea* (Rom 1533) I, 6: Vel Consonantia, secundum Boetium, iuxtaque sententiam Atriæ ducis, est concinnitas quædam, atque concordia, dissimilium inter se uocum redacta (f. 7); dasselbe bei Z. Tevo, *Il mus. testore* (Venedig 1706, 108);
G. Zarlino, *Dimostrationi harmoniche* (Venedig 1571; zit. unten, VI. (1)(a)); dieselben ital. Bestimmungswörter mistura und composizione (für Konsonanz) sowie distanza (für Dissonanz) bei G. M. Artusi (*L'arte del contraponto*, Venedig 1586, 7), compositione allein (für Konsonanz und Dissonanz) bei Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, Venedig ³1573, 94; der ursprüngliche Wortlaut in der 1. Auflage von 1558 zit. oben, II. (1)(b)), lat. compositio und conjunctio bei S. Calvisius (*Μελοποιια sive melodiæ condendæ ratio*, Erfurt 1592, f. C 3 bzw. C 8ᵛ), dtsch. Zusammenfügung bzw. Vermischung (nur für Konsonanz) bei J. A. Herbst (*Musica poëtica*, Nürnberg 1643, 6), oder franz. assemblage (wiederum für Konsonanz und Dissonanz) bei M. de Saint-Lambert (*Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin*, Paris 1707, 8 a);
W. Bathe, *A brief introd. to the true art of music* (London 1584): And as for the nature of it, It must be wnderstoode that a concord is an agreement of tuo or mo pairts (ed. Hill, Colorado Springs 1979, 11);
Anon., *Pathway to Musicke* (1596): It [sc. „Disonant"] is a combination of diuers sounds, naturallie offending the eare (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 120 b);
O. S. Harnisch, *Artis musicæ delineatio* (Ffm. 1608) II: Est igitur consonantia nihil aliud, quam sonorum, qui simul eduntur, conuenientia, quæ aurium iudicio percipitur & æstimatur (54);
W. C. Printz, *Exercitationes musicæ theoretico-practicæ curiosæ de concordantiis singulis* (Dresden 1689): §. 20. *Kircherus* in seiner *Phonurgia pag. 79.* [recte: 179] und andere *Musici* mit Ihm halten davor: daß eine *Concordanz* sey eine Vermengung (*mistura*) eines höhern und tiefern Klanges, so da lieblich und *uniformiter* in das Gehör fället.
§. 21. Diese Beschreibung wollte ich wohl *passiren* lassen, wenn nicht in derselben erfordert würde, daß allezeit diese Vermengung aus einem höhern und tiefern Klange bestehen müste, und nicht auch aus gleichen. Denn dadurch wird *Unisonus auctus è numero Consonantiarum* ohn alle Nothwendigkeit *excludiret*... Ist also diese *Definition strictior suo definito*, weil sie nicht alle *Species Concordantiæ* in sich begreifft.
§. 22. Ich setze eine bessere Beschreibung der *Concordanz* oder *Consonanz*, und sage: Eine *Concordanz* oder *Consonanz* sey eine Vereinbarung zweyer *Sonorum*, oder Klänge, so da bestehen in einer leicht erkäntlichen und geschicklichen *Proportion*, zu deren einem *Termini Production* die Natur selbst *inclinirt*, und die mit einer Liebligkeit in das Gehör fallen, und das Gemüthe dadurch ergötzen (I, 11); mit „Unisonus auctus" ist der „aus zweyen unterschiedenen, doch *ratione Quantitatis* gantz gleichen *sonis*" (8) bestehende Unisonus gemeint.

Daneben ist etwa auch das Bestimmungswort qualitas zu belegen:

A. Papius, *De consonantiis, seu pro diatessaron* (Antwerpen 1581) I, 5: Est autem Consonantia qualitas vocum obquam diuersæ vnà suauiter audiuntur (23); dasselbe Definiens bei J. Burmeister, *Musica αὐτοσχεδιαστικοῦ* [sic] (Rostock 1601; zit. oben, II. (1)(b)), u. *Musica poetica* (Rostock 1606, 15), sowie bei J. Lippius, *Disputatio musica tertia* (Wittenberg 1610, f. A 2).

III. Ist consonantia vom Wortgehalt her zunächst auf simultane Zusammenklänge fixiert (vgl. auch unten, VI. (1)(c)), so meint dieser Begriff seit dem Beginn des 11. Jh. auch ein SUKZESSIVES INTERVALL; gleichwohl wird selbst in diesem Kontext eigens auf die Implikation eines gleichzeitigen („[in]simul") Erklingens der Töne hingewiesen.
Für diese Bedeutungsverschiebung, deren Gründe bislang noch nicht restlos geklärt sind, dürfte laut Sachs 1989, 241, die jeweilige „Sechs-Zahl förderlich gewesen" sein, nachdem Hucbald Ende des 9. Jh. den fünf von Boethius tradierten symphoniae wieder die Undezime hinzugefügt hatte (vgl. dazu Willehelmus Hirs., zit. oben, II.). Die neue Bedeutung von consonantia als Bezeichnung sukzessiver Intervalle manifestiert sich in den beiden pseudo-odonischen Traktaten, von denen der frühere auf die begriffliche Identifizierung mit mus. Silbe verweist, während die etwas spätere Bearbeitung sechs auf- oder absteigende Tonverbindungen auflistet, die „verschiedene consonantiae machen":

De musica (um 1000): Ad cantandi scientiam nosse, quibus modis ad se invicem voces iungantur, summa utilitas est. Nam sicut duæ plerumque litteræ aut tres aut quatuor unam faciunt syllabam, sive sola littera pro syllaba accipitur, ut *amo*, *templum*: ita quoque & in musica plerumque sola vox per se pronuntiatur, plerumque duæ aut tres vel quatuor cohærentes unam consonantiam reddunt: quod iuxta aliquem modum musicam syllabam nominare possumus (GS I, 275 b);
Dialogus (um 1000): *M[agister]*. In coniunctionibus vocum, quæ consonantias faciunt diversas, ut sicut diversæ sunt ac differentes, ita dissimiliter & differenter unamquamque earum opportune pronuntiare prævaleas.
D[iscipulus]. Quot sunt differentiæ, precor edissere, & communibus exemplis ostende.
M. Sex sunt tam in depositione quam in elevatione. Prima vocum coniunctio est, cum illæ duæ voces iunguntur, inter quas unum est semitonium... Secunda vero est, cum inter duas voces est tonus... (GS I, 255 b; es folgt eine Auflistung von kleiner und großer Terz sowie Quarte und Quinte).

Davon beeinflußt grenzt Guido Aret. die Bezeichnungen symphonia und consonantia gegeneinander ab, erstere für simultane Zusammenklänge –

Micrologus (1025/26) VI: Has tres species symphonias [sc. Oktave, Quinte, Quarte], id est suaves vocum copulationes memineris esse vocatas... (CSM 4, 116: VI,12); darauf dürfte die Formulierung von Johannes Aegidius Zam.

gemünzt sein (*Ars musica*, zw. 1260 u. 1280, X: „Secundum Guidonem, consonantias symphonicas, id est suaues uocum copulationes appellamus"; CSM 4, 82: X,4) –,

zweitere für sukzessive Intervalle, die Guido – wie auch andernorts nachzuweisen – alternativ mit dem Ausdruck modus belegt (→ *Modus* II. (2)):

IV: Habes itaque sex vocum consonantias, id est tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, diatessaron et diapente. In nullo enim cantu aliis modis vox voci coniungitur, vel intendendo vel remittendo (105: IV,12–13); in der Hs. Monte Cassino, Cod. 318, ist das Wort consonantia mit „id est insimul sonantias" interlinear glossiert (ibid.).

Dissonantia dagegen meint bei ihm, in Anlehnung an die Synonyme absonia und inconsonus in der *Musica enchiriadis* oder den *Scolica enchiriadis* (vgl. oben, I.), einen durch fehlerhafte Intonation hervorgerufenen Mißton:

X: Dissonantia quoque per falsitatem ita in canendo subrepit, cum aut de bene dimensis vocibus parum quid demunt gravantes, vel adiiciunt intendentes, quod pravae voces hominum faciunt; aut cum ad praedictam rationem plus iusto intendentes vel remittentes, neumam cuiuslibet modi aut in alium modum pervertimus, aut in loco qui vocem non recipit, inchoamus (134: X,5–8).

Zeitgleich mit Guido akzentuiert Adalboldus Ultraiectensis in beispielloser Weise die seinerzeit mögliche Ambivalenz von consonantia, indem er die antiken symphoniae (Oktave, Quinte, Quarte) als „hauptsächliche consonantiae" gegenüber den vier sukzessiven Intervallen (Ganzton, große Terz, Halbton und kleine Terz) als „sekundären consonantiae" herausstellt:

Epistola cum tract. de musica instr. humanaque ac mundana (vor 1026 [?]): Tres sunt principales consonantiae et quattuor secundariae. Principales sunt: primo diapason, secundo diapente, tertio diatessaron (Divitiae Musicae Artis A, II, Buren 1981, 17);
Dicuntur autem principales consonantiae, eo quod soni uniuscuiusque earum simul facti concorditer sonant, sed et soni omnium principalium simul facti delectant. Si enim prima et quinta et octava simul sonent, tribus chordis simul percussis, fient omnes tres consona(n)tiae simul et consonae. Secundariae vero consonantiae vocibus suis non simul, sed successive factis bene sonant.
Sunt autem quattuor secundariae consonantiae: tonus, ditonus, semitonium, semiditonus (18); in ähnlicher Weise werden in einem Thomas Aquinas zugeschriebenen Trakt. (13. Jh.) mit dem Incipit „Quoniam inter septem liberales artes" Oktave, Quinte und Quarte zwar als „principales consonancie" gegenüber den sukzessiven „species" hervorgehoben, diese allerdings einzeln genauso „consonancia" genannt (ed. Martino, *S. Tommaso d'Aquino. Ars musice*, Neapel 1933, 34 ff.).

Ähnlich wie in besagter *Micrologus*-Hs. wird in dem von Guido abhängigen *Liber argumentorum* eigens das gleichzeitige Erklingen der Töne betont; durch Hinzunahme der Oktave erhöht sich die Zahl der consonantiae auf sieben, die in späteren Texten in Analogie zur Anzahl der Wochentage oder der mus. voces gesetzt sind:

Liber argumentorum (zweite Hälfte 11. Jh.): Quid est consonantia? Consonantia hoc est simul sonantia, quia nisi simul duae voces sonuerint consonantia esse non potest... Quot sunt consonantiae? Septem.
Quae sunt illae? Ut superius dixi: Tonus, semitonius, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, diapason, per quas omnis cantilena discurrit (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aretini*, Musicologica Medii Aevi I, Amsterdam 1957, 20: 13–15);
Discantus-Trakt. (zweite Hälfte 12. Jh.) mit dem Incipit „Omnis homo qui vult bene organizare": Septem sunt consonantie. et septem sunt dies. in ebdomada. nam sicut per septem dies. uoluitur annus. ita per septem litteras. uoluitur cantus musiculus (ed. Sachs, *Zur Tradition d. Klangschrittlehre*, AfMw XXVIII, 1971, 241);
Amerus, *Practica artis musicae* (1271): Sciendum est quod musica constat ex septem vocibus consonantibus que etiam coniunctiones a quibusdam solent appellari; sunt autem septem voces iste: tonus, semitonus, ditonus, semiditonus, dyatessaron, dyapente, dyapason per quas omnis cantilena discurrit, et dicuntur consonantes quasi simul sonantes (CSM 25, 78: 18,3);
vgl. Engelbertus Adm., *De musica* (um 1300; zit. unten, VI. (1)(d)).

In Abhängigkeit von Bern von Reichenau, der im *Prologus in Tonarium* (zw. 1021 u. 1036) unter Auslassung der Oktave, aber mit Einbeziehung von Unisonus sowie kleiner und großer Sexte insgesamt neun „modi" in gregorianischen Gesängen zählte (zit. → *Modus* II. (2)), spricht Willehelmus Hirs. diese mit consonantia an; auch er versteht den Begriff ambivalent, da er (wie oben in Abschn. II. zitiert) die sechs antiken symphoniae genauso bezeichnet:

Musica (vor 1069) XXI: Quia ergo dominus Berno novem consonantias exemplis elucidavit, nos ab eo praetermissas exequemur (CSM 23, 54 f.: XXI,3);
XXIV: Exempla intervallorum vel consonantiarum in versibus illustrissimi viri Hermanni patebunt, *Ter tria iunctorum sunt intervalla sonorum*; id est qualem neumam sonat semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, diapente, diapente cum semitonio, diapente cum tono (57: XXIV,5); vgl. Aribo, *De musica* (um 1070; CSM 2, 38).

Gegen jenen Guidonischen Wortgebrauch werden Vorbehalte geäußert; in der von John Wylde kopierten *Musica Guydonis* werden Sekunden und Terzen in Anbetracht der dem Wort consonantia eingeschriebenen Bedeutung nicht als solche apostrophiert, weil sie „eher dissonierten als konsonierten", und Ciconia konstatiert – unter Berufung auf den eben erwähnten *Prologus* von Bern (vgl. auch oben, II.) – gar ein „Unverständnis bei den Guido-Anhängern":

Musica Guydonis (spätes 13. oder frühes 14. Jh), *Tonale*, Cap. I: Sed de coniunctionibus sonorum variis, septem tantum musici ducunt excipiendas, videlicet: semitonium, tonum, semiditonum, ditonum, dyatessaron, dyapente, dyapason. Istas coniunctiones quidam consonantias generaliter appellant, non advertentes nominis ethimologiam, scilicet, unde dicantur consonantiae. Cum enim consonantiae dicantur a consonando, nihil autem consonans dici debeat nisi consonet, cum primae quatuor coniunctiones magis dissonent quam consonent. Dissonantiae potius dici

debent quam consonantiae (CSM 28, 89 f.: I,7–10; mit anschließender Nennung von Gui d'Eu als „Guydo iunior cognomento Augensis");

J. Ciconia, *Nova musica* (zw. 1403 u. 1410) I, 59: Bernardus: Consonantie musice sunt diatessaron, diapente, diapason, diapason diatessaron, diapason diapente, bis diapason. Toni vero et semitonia ditoni atque semiditoni non sunt consonantie sed intervalla quedam et spatia vocum et membra consonantiarum. Si diatessaron, diapente, diapason, et diapason diatessaron, diapason diapente, et bis diapason sunt consonantie, et toni, semitonia, ditoni, et semiditoni sunt membra et spatia vel particule earum, conticescat igitur ignorantia Guidonistarum, et ne mendaciter fingant esse tenendum illud, quod auctores in propatulo pari concordia docent non esse credendum (ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 210, 4–12).

Abweichend von der üblichen Fixierung von concordantia auf simultane Zusammenklänge (vgl. unten, IV. u. V.), bezeichnet Johannes de Grocheio damit aus Zusammenklängen („consonantiae") abzuleitende sukzessive Intervalle; für diesen singulären Gebrauch dürfte die uneingeschränkte Priorität ausschlaggebend gewesen sein, die er dem Aspekt der Simultaneität der Töne beim Begriff consonantia beimißt:

De musica (um 1300): Principia autem musicae solent *consonantiae* et *concordantiae* appellari. Dico autem *concordantiam*, quando unus sonus cum alio harmonice continuatur, sicut una pars temporis vel motus cum alia continua est. *Consonantiam* autem dico, quando duo soni vel plures simul uniti et in uno tempore unam perfectam harmoniam reddunt (ed. Rohloff, Lpz. 1972, 114, 12–17);

vgl. Guido de St. Denis, *Tract. de tonis* (kurz nach 1300) I, 1: Licet autem aliqui inter consonantiam et concordantiam nullam aut modicam assignare videantur differentiam, secundum tamen alios loquentes subtiliter, ut videtur, talis est differentia inter ista. Consonantia namque est, quando duo soni vel plures simul uniti et in uno tempore a diversis prolati vel simul ab uno et eodem pulsati unam perfectam efficiunt melodiam...

Concordantia vero... est regularis progressus ab uno sono ad alium per arsim et thesim, idest per elevationem et depressionem seu depositionem, sive per ascensum et descensum. Vel, ut aliqui dicunt, concordantia est intervallum sive distantia duorum sonorum vel plurium ab uno et eodem diversis temporibus prolatorum... (ed. van de Klundert, Bubenreuth 1998, II, 7: I,88–101; die Identität der zuletzt genannten „aliqui" ist unklar).

Beispielgebend ist dagegen die Anwendung von consonantia auf alle 13 Intervalle (innerhalb einer Oktave), aus denen ein cantus ecclesiasticus zusammengesetzt sein kann, womit der bereits durch Willehelmus Hirs. modifizierte Merkvers des Hermann von Reichenau (→ *Modus* II. (2) und *Intervallum* I. (1)(d)), abermals den seitherigen Veränderungen angepaßt, fortgeschrieben wird:

Jacobus Leod. (?), *Tract. de consonantiis mus.* (frühes 14. Jh.): Tredecim consonantiae sunt quibus omnis ecclesiasticus cantus contexitur, scilicet: Unisonus, Semitonium, Tonus, Semiditonus, Ditonus, Diatessaron, Tritonus, Diapente, Semitonium cum diapente, Tonus cum diapente, Semiditonus cum diapente, Ditonus cum diapente, ultima Diapason, in se claudens omnes alias (Divitiae Musicae Artis A, IXa, Buren 1988, 21); zum spätestens seit 1275 im Pariser Raum anzutreffenden Topos von 13 sukzessiven Tonverbindungen vgl. Chr. Meyer, *Le* Tract. de consonantiis mus. *(CS I Anon. I / Jacobus Leodiensis*, alias *de montibus): Une* reportatio*?* (RBM XLIX, 1995);

Heinrich Eger von Kalkar, *Cantuagium* (um 1380) III: Combinationes seu consonantiae sonorum, quibus, sicut quasi ex litteris, syllabis et dictionibus componitur oratio, omnis sub sex syllabis cantualibus supratactis contexitur cantus, tredecim fiunt modis, quos per ordinem prosequimur. Unisonus est consonantia unius soni in eodem spatio vel linea... [folgt Aufzählung bis zur Oktave] Has combinationes seu consonantias et consequenter omnem cantum, si pueri levissime velint discere, curent saltem cantum hunc brevissimum cordetenus tenere... (ed. Hüschen, Beitr. zur rheinischen Musikgesch. II, Köln u. Krefeld 1952, 39 u. 42);

Quaestiones et solutiones (ausgehendes 15. Jh.): Coniunctio est dispositio sive ordinatio sonorum sive vocum ad invicem in syllabis et dictionibus vulgariter. Item nota che nel canto havemo xiii consonantie vel specie de canto dele quale octo ne sonno simplice et cinque composite, lequale sono queste: unisonus, tonus, semitonium, ditonus et semiditonus, diatesseron, tritonus et diapente. Queste sonno simplice. Le altre sonno composite... (ed. Seay, Colorado Springs 1977, 13); vgl. Bonaventura de Brixia, *Brevis collectio artis musicae* (1489, cap. XIV *De tredecim consonantiis sive speciebus cantus*; ed. Seay, Colorado Springs 1980, 13 ff.) u. *Regula musice plane* [*Breviloquium mus.*] (Brescia 1497, f. a vi), sowie G. Guerson, *Utillissime mus. regule* (Paris o. J. [um 1495], f. b vii).

Indem Marchettus de Padua das Substantiv consonantia vom Gerundium des lat. consequi herleitet, dürfte für ihn bei consonantia in diesem Kontext der Aspekt eines „folgerichtigen" Erklingens maßgebend sein; demzufolge werde von consonantia gesprochen, wenn ‚in der Bewegung das Organum ablaufe'. Florentius dagegen interpretiert dasselbe Verb ganz im Sinne eines zeitlichen Aufeinanderfolgens und kontrastiert diese Etymologie mit jener von consonando (vgl. unten, VI. (1)(c)), je nachdem ob von consonantia in ein- oder mehrstimmiger Musik die Rede ist:

Marchettus de Padua, *Lucidarium* (1317/18) V, 1: Dicitur enim consonantia a consequendo, quia consonantia [„consequentia" laut etlichen Hss.; vgl. GS III, 80 a] dicitur esse in motu dum organizatur (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 196: I,5);

Ciconia, *Nova musica*, loc. cit. I, 62: Consonantia dicitur a consequendo, quia consequitur dum organizat voces suas (218, 1–2);

N. Burzio, *Musices opusculum* (Bologna 1487) I, 9: Dicitur autem consonantia a consequendo vt Hysidoro placet. quia consequendo organizat voces suas (f. b iiij');

Florentius de Faxolis, *Liber musices* (zw. 1492 u. 1496) II, 4 [recte: II, 5]: Verum enim uero consonantiam in plana musica tonum semitonium dyathessaron omnesque & singulas a. consequendo non autem a. consonando musici dicunt. Sed hic in contrapuncto & figuratiuo a. consonando eadem a con et sono a. compositam uocitamus (Hs. Mailand, Bibl. Trivulziana e Arch. Storico Civico, Cod. 2146, f. 54).

Gelegentlich wird der gesamte cantus als consonantia begriffen:

Introd. musicae planae sec. mag. Johannem de Garlandia (zweite Hälfte 13. Jh.): Cantus est dulcis consonantia vocum quae per proportiones armonicas dulciter secundum rectum numerum mensuratum ad sonos relatum componitur et ordinatur (ed. Meyer, *Musica plana Johannis de Garlandia*, Baden-Baden u. Bouxwiller 1998, 64: 22; vgl. CS I, 157 b f.); vgl. Nicolaus de Capua, *Compendium mus.* (1415; ed. La Fage, *Essais de diphthérographie mus.*, Paris 1864, 310), der consonantia und dissonantia anschließend aber im boethianischen Sinne als „concordia" (ibid.) bzw. „collisio et... permixtio" (311) definiert, und – ihm folgend – B. Rossetti, *Libellus de rudimentis musices* (Verona 1529; ed. Seay, Colorado Springs 1981, 9: III,16).

*

Exkurs: Die Synonymität von consonantia (bzw. concordantia) und melodia in Texten des 12.–14. Jh. darf keinesfalls als Indiz dafür angesehen werden, daß consonantia in beschriebener Weise ein sukzessives Intervall meint. Vielmehr ist melodia hier jeweils im Sinne eines „wohllautenden (Zusammen-)Klangs" zu interpretieren (→ *Melodia* I. (2)(b); vgl. dort die Belege der unten nicht eigens zit. Autoren):

Anon. La Fage (zweite Hälfte 12. Jh.; ed. Seay, Ann. Mus. V, 1957, 17);
Tractatulus de musica (zweite Hälfte [?] 13. Jh.): Hoc autem diatonicum genus sicut et duo reliqua genera in quinque melodiis sive consonantiis tota consistit [folgt Aufzählung der Quarte, Quinte, Oktave, Duodezime u. Doppeloktave]...
Sic igitur quinque dictas melodias, in quibus tota musica consummatur, in praetaxatis proportionibus consistere comprobatur (ed. Hascher-Burger, in Vorb.);
Lambertus, *Tract. de musica* (um 1275): Et ideo falsa musica quandoque necessaria est; etiam et ut omnis consonantia seu melodia in quolibet signo perficiatur (CS I, 258 a); fast wörtlich in einem in Francos Tradition stehenden Trakt. mit dem Incipit „Quandocumque punctus quadratus" (Ende 13. Jh.; ed. Seay, Colorado Springs 1978, 28) und in der Philippe de Vitry zugeschriebenen *Ars nova* (um 1320; CSM 8, 22: XIV,14);
Anon. 4 (1280er Jahre; ed. Reckow, BzAfMw IV, Wiesbaden 1967, 72, 11);
Jacobus Leod., *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25, IV, 32; CSM 3, IV, 93: XXXII,1 [teilweise zit. unten, VI. (1)(b)]).

*

IV. Erst nachdem, ungefähr mit Beginn der Ars antiqua, dissonantia zum systematischen Gegenbegriff von consonantia geworden ist, treten im Rahmen der seit dem 13./14. Jh. sich entwickelnden Discantus- und Contrapunctus-Lehre consonantia – dissonantia und concordantia – discordantia bzw. concordia – discordia als ÄQUIVALENTE BEGRIFFSPAARE FÜR BESTIMMTE KLASSIFIZIERUNGEN ALLER ZWEIKLÄNGE innerhalb einer Oktave in Erscheinung (vgl. die Darstellungen bei Sachs 1974 sowie ders., *Die Contrapunctus-Lehre im 14. u. 15. Jh.*, in: *Die mittelalterliche Lehre von d. Mehrstimmigkeit*, Gesch. d. Musiktheorie V, Darmstadt 1984).

Eine Gegenüberstellung von consonantia und dissonantia begegnet schon im 12. Jh., im einen Fall ohne Zuweisung zu bestimmten Intervallen; Gui d'Eu indessen differenziert zwischen den (auf der Orgel) gleichzeitig angeschlagenen Sekunden und Terzen als Dissonanzen sowie Quarte, Quinte und Oktave als Konsonanzen:

Tract. quidam de philosophia et partibus eius (12. Jh.): Musica autem in mundanam, humanam, instrumentalem separatur, iuxta quam diuisionem sic describitur: Musica est scientia perpendendi proportiones ad cognitionem concordie et discordie rerum. Secundum uero tertiam partem, id est instrumentalem, sic describitur: Musica est scientia perpendendi proportiones ad cognitionem consonantie et dissonantie (ed. Dahan, *Une introd. à la philosophie au XII[e] siècle...*, Arch. d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age LVII, 1982, 182 f.);
Gui d'Eu, *Regulae de arte musica* (um 1140): Harum septem coniunctionum ubi diapason includamus, quatuor priores dicuntur dissonantie, tonus videlicet, semitonum, ditonus, semiditonus. Prima enim vox et ultima uniuscuiusque dissonant, nec aliquam inter se dulcedinem exprimunt quod evidenter auditu perpendes, si duas claves in organis que faciunt aliquam illarum vocum simul trans‹i›eris ut simul sonent et dissonent.
Alie tres dicuntur consonantie, scilicet diatessaron, diapente, diapason, quia uniuscuiusque ultime voces reddunt simphoniam... (ed. Maître, *La réforme cistercienne du plain-chant...*, Brecht 1995, 116; vgl. CS II, 153 a).

In dezidierter Form fixiert Johannes de Garlandia eine Dichotomie, indem er dem Oberbegriff consonantia für alle 13 Zusammenklänge die Antonyme concordantia – discordantia subsumiert. Der Ausdruck consonantia selbst beinhaltet ausschließlich eine Simultaneität der Töne, weswegen die Anspielung auch auf sukzessive Tonfolgen (in der Hs. Paris, Bibl. Nationale, lat. 16663) zu emendieren ist. Wichtigste Implikation des Gegensatzpaares concordantia – discordantia, dessen weitere Dreiteilung eher systematischen Erwägungen zu gehorchen scheint und theoretisch anmutet, ist vorerst nur die für das Gehör wahrnehmbare Verträglichkeit der beiden Töne und ihr Verschmelzungsgrad. Nach einer primären Gegenüberstellung jener zwei Begriffe unterscheidet Johannes bei concordantia als Bezeichnung zweier Töne, von denen „der eine mit dem anderen sich gemäß dem Gehör vertragen kann", drei Arten: vollkommene, wenn die Töne wegen der Konkordanz nicht unterscheidbar sind (wie Unisonus und Oktave), unvollkommene, wenn die Töne trotz der Konkordanz unterscheidbar sind (wie große und kleine Terz), und mittlere, die teils mit vollkommener und teils mit unvollkommener concordantia übereinstimmen (wie Quinte und Quarte). Die zu-

nächst lapidar als Gegenteil von concordantia verstandene Bezeichnung discordantia für zwei Töne, von denen „der eine mit dem anderen sich gemäß dem Gehör nicht vertragen kann" (wie Johannes später präzisiert), gilt in gleicher Weise für drei Arten: vollkommene, wenn beide Töne sich nicht irgendwie gemäß der Verträglichkeit verbinden, so daß sich der eine mit dem anderen gemäß dem Gehör nicht verträgt (wie Halbton, Tritonus und große Septime), unvollkommene, wenn zwei Töne sich zwar gemäß dem Gehör irgendwie vertragen können, trotzdem gemäß der Konkordanz diskordieren (wie große Sexte und kleine Septime), und mittlere, die wiederum teils mit vollkommenen und teils mit unvollkommenen übereinstimmen (wie Ganzton und kleine Sexte):

De mensurabili musica (um 1240): Sequitur de consonantiis in eodem tempore [zur Ergänzung „sive in diversis temporibus in eadem voce" vgl. CS I, 104 b]. Consonantiarum quaedam dicuntur concordantiae, quaedam discordantiae. Concordantia dicitur esse, quando duae voces junguntur in eodem tempore, ita quod una vox potest compati cum alia secundum auditum. Discordantia dicitur contrario modo. Concordantiarum triplex est modus, quia quaedam sunt perfectae, quaedam imperfectae, quaedam mediae.
Perfecta dicitur esse illa, quando duae voces junguntur in eodem tempore, ita quod secundum auditum una vox non percipitur ab alia propter concordantiam, et unisonantia dicitur aut aequisonantia, ut in unisono et diapason...
Imperfecta dicuntur, quando duae voces junguntur in eodem tempore, ita quod una vox ex toto percipitur ab alia secundum auditum, et hoc dico secundum concordantiam, et sunt duae species, scilicet ditonus et semiditonus...
Media dicitur esse illa, quando duae voces junguntur in eodem tempore, quod nec dicitur perfecta vel imperfecta, sed partim convenit cum perfecta et partim cum imperfecta, et duae sunt species, scilicet diapente et diatesseron...
Sic apparet, quod sex sunt species concordantiae, scilicet unisonus, diapason, diapente, diatesseron, ditonus, semiditonus. Et dicuntur genera generalissima omnium concordantiarum (ed. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972, 67–69: IX,1–13);
Discordantia dicitur esse, quando duae voces junguntur in eodem tempore ita, quod secundum auditum una vox non possit compati cum alia. Discordantiarum quaedam dicuntur perfectae, quaedam imperfectae, quaedam vero mediae.
Perfectae dicuntur, quando duae voces non junguntur aliquo modo secundum compassionem vocum, ita quod secundum auditum una vox non potest compati cum alia, et tres sunt species, scilicet semitonium, tritonus, ditonus cum diapente...
Imperfectae dicuntur, quando duae voces junguntur, ita quod secundum auditum aliquo modo possunt compati, tamen non concordant secundum concordantiam, et sunt duae species, scilicet tonus cum diapente et semiditonus cum diapente...
Mediae dicuntur, quando duae voces junguntur, ita quod partim conveniunt cum perfectis, partim cum imperfectis secundum auditum, et sunt duae species, scilicet tonus et semitonium cum diapente...
Iste species dissonantiae sunt septem, scilicet semitonium, tritonus, ditonus cum diapente, tonus cum diapente, semiditonus cum diapente, tonus et semitonium cum diapente... (71 f.: IX,25–34).

Im Folgenden setzt Johannes den Verträglichkeits- und Verschmelzungsgrad zwischen den betreffenden Tönen parallel zur jeweils zugrundeliegenden Proportion, wobei Nähe zur aequalitas 1:1 bzw. Entfernung von ihr (aufgrund der Zahlengrößen) zum Unterscheidungskriterium zwischen concordantia und discordantia überhaupt sowie zwischen den einzelnen Arten gerät:

Sequitur de consonantiis [die Ergänzung „et dissonantiis" in den Hss. entbehrt hier jeglichen Sinnes; vgl. CS I, 106 a], scilicet quae magis concordant et quae minus, et quae magis discordant et quae minus. Concordantiarum prima dicitur unisonus, quia procedit ab aequalitate, et ideo meliorem modum habet concordantiae. Secunda dicitur diapason, quia sumitur in dupla proportione. Tertia diapente, quia sumitur in sesquialtera proportione. Quarta diatesseron... Unde regula: quae magis procedunt ab aequalitate, et magis concordant in sono. Et quae minus appropinquant aequalitati, et minus concordant, ergo et magis discordant secundum auditum.
Discordantiarum prima dicitur tritonus, quia magis dicitur perfecta discordantia... Secunda dicitur semitonium... (72 f.: X,1–11); bei der Rangfolge für die discordantiae (bei zunehmender Annäherung an die aequalitas) sind die „unvollkommene" große Sexte und der „mittlere" Ganzton vertauscht.

Die Rezeption dieser Begriffsaufgliederung stellt sich als sehr vielgestaltig dar, was Terminologie gleichermaßen wie Klassifizierung der Intervalle betrifft. An der Dichotomie von consonantia in concordantia – discordantia orientieren sich etliche Autoren, auch wenn es der Anon. St. Emmeram im Fall von discordantia bei einer allgemeinen Definition beläßt oder Franco die dritte, „mittlere" Kategorie eliminiert:

Anon. St. Emmeram, *De musica mensurata* (1279) IV: Consonantiarum igitur quaedam dicuntur concordantiae, quaedam discordantiae. Concordantia dicitur esse, quando duae voces sub eodem tempore proferuntur ita quod una secundum auditum potest compati cum altera. Discordantia fieri dicitur e converso, id est, quando duae voces in eodem tempore proferuntur ita quod una non potest compati cum altera (ed. Yudkin, Bloomington u. Indianapolis 1990, 258, 15–20);
Franco von Köln, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280) XI: Sed quia discantus quilibet per consonantias regulatur, videndum est de consonantiis et dissonantiis factis in eodem tempore et in diversis vocibus.
Concordantia dicitur esse quando duae voces vel plures in uno tempore prolatae se compati possunt secundum auditum. Discordantia vero e contrario dicitur, scilicet quando duae voces sic conjunguntur quod discordant secundum auditum.
Concordantiarum tres sunt species, scilicet perfecta, imperfecta et media...
Discordantiarum duae sunt species, perfecta et imperfecta. Perfecta discordantia dicitur quando duae voces sic conjunguntur quod se compati non possunt secundum auditum. Et sunt quatuor, scilicet semitonium, tritonus, ditonus cum dyapente, et semitonium cum dyapente...
Imperfectae discordantiae dicuntur quando duae voces se quodammodo compati possunt secundum auditum, sed

discordant. Et sunt tres, scilicet tonus, tonus cum dyapente, et semiditonus cum dyapente... (CSM 18, 65–68: XI,2–17); ähnlich bei Jacobus Leod. (?), *Tract. de consonantiis mus.* (frühes 14. Jh.; Divitiae Musicae Artis A, IXa, Buren 1988, 23–39), u. Heinrich Eger von Kalkar, *Cantuagium* (um 1380, IV; ed. Hüschen, Beitr. zur rheinischen Musikgesch. II, Köln u. Krefeld 1952, 42 f.).

Jacobus Leod. versteht unter consonantia jede auf einer Zahlenproportion basierende, simultane und sukzessive Tonverbindung (vgl. unten, VI. (1)(c)):

Speculum musicae (zw. 1321 u. 1324/25) II, 4: Quamvis distincti soni simul vel successive possint et causari et proferri, consonantia tamen formaliter videtur respicere sonos simul, non successive, productos. Hoc enim dicit nomen suum. Qui enim successive proferuntur, non simul sonant. Item sonis successive, et non simul prolatis, non competit simul misceri nec illis numerus competit formalis vel actualis. Miscibilia enim manent actu immixto, licet non sub propriis formis, et numerus suas partes requirit in actu in quo ab oratione distinguitur.
Extendi tamen videtur nomen consonantiae ad voces successive prolatas, aliter, vocibus quibuscumque ab eodem prolatis, nomen non deberetur consonantiae quia idem simul diversas non profert voces. Si igitur idem homo modo diceret *re* et consequenter *sol* vel *la*, tales voces, scilicet *re* et *sol*, vel *re* et *la*, sic prolatae, consonantiam non facerent, similiter nec quaecumque aliae successive prolatae et, per consequens, solus homo per se (consonantiam) cantare non posset. Omnis enim cantus, sicut ex vocibus constituitur distinctis, sic ex consonantia vel consonantiis. Ideo nomen consonantiae ad sonos extenditur successive prolatos quia, qui successive proferuntur ab eodem, a distinctis simul possunt proferri, et tunc simul possunt misceri et audiri. Haec dico sine praeiudicio quia, licet ex auctoribus possit haberi quod ad consonantiam distincti requirantur soni, quod tamen salvetur consonantia, tam in simul prolatis quam in successive, non repperi discussum ab eis nisi quod Ptolomaeus de vocibus unisonis dicit, quod unisonae quidem sunt quae *unum atque eundem* simul ac *sigillatim pulsae reddunt sonum*.
Consonantia, sumpta pro vocibus successive prolatis, locum habet in cantibus planis. Si vero sumatur pro vocibus vel sonis simul prolatis, sic locum habet in discantibus et cantibus mensuratis (CSM 3, II, 16 f.: IV,1–7).

Demgegenüber bezeichnet er an späterer Stelle mit concordia – discordia (seltener concordantia – discordantia) die unter ästhetischen Aspekten bewerteten und jeweils als Vermischung verstandenen Zusammenklänge (zit. oben, II. (1)(b)) und gelangt mittels weiterer Attribute zur selben begrifflichen Sechsteilung wie Johannes de Garlandia.
Stärker von Johannes de Garlandia abweichend, artikuliert das *Quartum principale* (1370er Jahre) einen Bedeutungsunterschied zwischen consonantia und concordantia bzw. dissonantia und discordantia, indem hier die 13 Tonverbindungen („species") als consonantiae oder dissonantiae begriffen sind, je nachdem, ob sie (überhaupt) als Zusammenklänge aufgefaßt werden können oder nicht. (Der von dieser Zweiteilung ausgenommene Unisonus sei zwar kein Zusammenklang zweier voneinander verschiedener Töne, aber eine Konkordanz, weil zwei Stimmen niemals vollkommener zusammenstimmten als im Einklang; zit. → *Isotonos* III. (1)(c).) Die mit consonantia bezeichneten Tonverbindungen zerfallen hinsichtlich ihrer gehörsmäßigen Wahrnehmung in „konkordierende" und „diskordierende" Zusammenklänge. Die von ersteren (kurz Konkordanzen genannt) abgesonderten „diskordierenden Zusammenklänge" werden als „unvollkommene Diskordanzen" wiederum begrifflich von den „vollkommenen Diskordanzen" geschieden, wozu die eingangs als dissonantiae angesprochenen Tonverbindungen zählen:

II, 12: Consonantiarum octo sunt species; dissonantiarum vero sunt quatuor; quæ simul conjunctæ cum unisono tresdecim faciunt; quæ quidem dicuntur musicæ species... (CS IV, 278 a);
II, 13 *De consonantiis concordantibus et discordantibus et de dissonantiis:* Præterea ex prædictis consonantiis, aliæ sunt consonantiæ concordantes, aliæ vero consonantiæ discordantes. Consonantiæ quippe concordantes sunt semiditonus, ditonus, diapenthe, tonus cum diapenthe ac diapason, quibus additur unisonus. Concordantiæ sex faciunt concordantiæ [laut CS III, 355 a: „Iste consonantie sex faciunt concordantias"], de quibus aliæ sunt concordantiæ perfectae, aliæ vero concordantiæ imperfectæ...
Consonantiæ vero discordantes sunt tres videlicet tonus, diatessaron et semitonium cum diapenthe. Istæ dicuntur imperfectæ discordantiæ, ad differentiam dissonantiarum quæ perfect{a}e discordant; quæ quidem dissonantiæ, quatuor sunt species, scilicet semitonium, tritonus, semiditonus cum diapenthe et ditonus cum diapenthe.
Unde perfecta discordantia dicitur, quando duæ voces sic conjunguntur, quod se compati non possunt secundum auditum. Imperfectæ discordantiæ dicuntur, quando duæ voces conjunguntur sic quod quodammodo se compati possunt secundum auditum, sed discordant (278 b f.).

(1) Innerhalb der Contrapunctus- und Discantus-Lehre dient die Bezeichnung consonantia oder eines ihrer Äquivalente gleichfalls zur BESTIMMUNG DER SATZLEHRE SELBST (vgl. → *Contrapunctus* III. (2)(b) sowie *Discantus* III. (1)(b)–(c) u. (2) mit Belegstellen der im Folgenden nicht ausführlich zit. Autoren).
Als Definiens des Begriffs contrapunctus begegnet nur ganz peripher ein entsprechender Ausdruck:

Kontrapunkt-Trakt. (zweite Hälfte 15. Jh.) mit dem Incipit „Quoniam homine senescente senescunt" (ed. Gümpel/Sachs, AfMw XXXI, 1974, 94: „sonantia");
Kontrapunkt-Trakt. (spätes [?] 15. Jh.) mit dem Incipit „Inprimis dicetur": Circa primum est notandum quod secundum magistrum Johannem choro, contrapuntus simplex est concordantia in qua puntus ponitur contra puntum, id est nota contra notam (CSM 39, 44: I,1);
G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) III, 1: „concordanza" (147).

Vergleichsweise häufig findet sich eine entsprechende Bestimmung von Discantus, die spätestens seit Franco von Köln, dem sie bisweilen zugeschrieben wird, zum Topos geworden ist und bis ins 16. Jh.

reicht; dafür mag letztlich auch das Reizvolle an einer Oxymoronbildung – ein (wörtlich) Auseinander-Gesang erklärt als Zusammen-Klingen – mitbestimmend gewesen sein. Abgesehen von singulären Belegen für andere Ausdrücke wie consonus cantus begegnen zumeist (auch alternativ) concordantia und consonantia:

Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica* (um 1240): Discantus est aliquorum diversorum cantuum sonantia [„consonantia" laut der Hs. Brügge, Stadsbibl., Cod. 528] secundum modum et secundum aequipollentis sui aequipollentiam (ed. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972, 35: I,4); später präzisiert er: „sonantia... per concordantiam"; *Discantus positio vulgaris* (späteres 13. Jh.): Est autem discantus diversus consonus cantus (ed. Cserba, *Hieronymus de Moravia O. P., Tract. de musica*, Regensburg 1935, 189, 26–30); Franco von Köln, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280, II; CSM 18, 26: II,1); vgl. Marchettus de Padua, *Pomerium* (1318/19, III, 1, 1: „secundum magistrum Franconem", CSM 6, 184), oder Jacobus Leod., *Speculum musicae* (zw. 1323 u. 1324/25, VII, 4: „Magister... Franco", CSM 3, VII, 10: IIII,6);
Kontrapunkt-Trakt. (15. Jh.) mit dem Incipit „Quoniam latens scientia": Et est sciendum quod biscantus est diversorum cantuum in unum redacta concordia... (ed. Nalli, *Regulae contrapuncti sec. usum Regni Siciliae*, Arch. Storico per la Sicilia Orientale Seconda Serie XXIX, 1933, 288);
(Schottischer) Anon., *Art of Mvsic* (um 1580).

(2) Auf der Basis der von Johannes de Garlandia explizierten Dichotomie etabliert sich schon bald ein nunmehr DREIGLIEDRIGES, VOLLKOMMENE UND UNVOLLKOMMENE KONSONANZEN SOWIE DISSONANZEN UMSCHLIESSENDES BEGRIFFSSYSTEM. Bei dieser Verwendung, die sich mit marginalen Modifikationen bis in die jüngste Kontrapunkt- und Harmonielehre verfolgen läßt, ist dreierlei bemerkenswert: erstens werden jetzt die jeweiligen Synonyme (consonantia und concordantia usw.) zumeist unterschiedslos nebeneinander her gebraucht. Zweitens bezeichnet der Ausdruck consonantia (bzw. concordantia) imperfecta eine Kategorie, die im Rahmen der prinzipiellen Dichotomie consonantia – dissonantia im Grunde keine (theoretische) Berechtigung besitzt. Drittens resultieren Divergenzen nur aus der teilweise sich ändernden Auswahl der im Kontrapunkt zugelassenen Intervalle und ihrer Einordnung in dieses Kategoriensystem (zu beobachten namentlich an der Quarte, der sozusagen eine Zwitterstellung zugewiesen wird zwischen vollkommener Konsonanz, worunter gewöhnlich die antiken symphoniae Oktave und Quinte sowie der Unisonus fallen, und Dissonanz, zu der Halb- und Ganzton sowie Septimen zählen, während als unvollkommene Konsonanzen Terzen und Sexten angesehen werden):

Kontrapunkt-Trakt. (14. Jh. [?]) mit dem Incipit „Quot sunt species discantus": De quibus tredecim speciebus sunt invente tredecim concordantie, scilicet tres perfecte, scilicet unisonus, quinta et octava cum suis equipollentiis. Quatuor imperfecte sunt, due tertie et due sexte cum suis equipollentiis; sed dissonantes sunt due secunde, due quarte et due septime cum suis equipollentiis... (CS III, 75 a); vgl. zwei Mitte 14. Jh. zu datierende Texte, den Kontrapunkt-Trakt. mit dem Incipit „Volentibus introduci" (CS III, 27 a) u. den altfranz. *Traitié de deschant* (CSM 36, 70);
Prosdocimo de' Beldemandi, *Contrapunctus* (1412): Item de istis combinationibus scire debes quod quedam sunt combinationes consonantes sive concordantes sive bonas consonantias auribus humanis resonantes, sicut sunt unisonus, tercia, quinta, sexta, et sibi equivalentes..., et quedam sunt dissonantes sive discordantes sive dissonantias auribus humanis resonantes, sicut sunt secunda, quarta, septima, et sibi equivalentes... Scias tamen quod quarta et sibi equivalentes minus dissonant quam alie combinationes dissonantes, ymo quodammodo medium tenent inter consonantias veras et dissonantias, in tantum quod secundum quod quidam dicere voluerunt ab antiquis inter consonantias numerabantur (ed. Herlinger, Lincoln u. London 1984, 38, 1–9 u. 40, 1–5);
Item sciendum quod combinationum consonantium quedam sunt perfecte et quedam imperfecte. Perfecte sunt sicut unisonus, quinta, et istis equivalentes..., et dicuntur perfecte quia perfectissimam consonantiam reddunt auribus humanis; imperfecte vero sunt sicut tercia, sexta, et istis equivalentes..., et dicuntur imperfecte quia, licet consonantiam bonam reddant auribus humanis, non tamen perfectam sed imperfectam (42, 1–10);
J. Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium* (um 1472/73): Concordantia est sonorum diuersorum mixtura dulciter auribus conueniens(.) Et hæc aut perfecta aut imperfecta est.
Concordantia perfecta est: quæ continue pluries ascendendo uel descendendo fieri non potest. ut unisonus, diapenthe, sub & supra quantum uis diapason.
Concordantia imperfecta est quæ continue pluries ascendendo uel descendendo fieri potest. ut dytonus semidytonus diapenthe cum tono & diapenthe cum semitonio sub & supra quantum uis diapason (f. a iiii f.);
Discordantia est diversorum sonorum mixtura naturaliter aures offendens (f. a vi'; ohne detaillierte Auflistung der betreffenden Intervalle); vgl. *Liber de arte contrapuncti* (1477; zit. unten, V.);
G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) III, 4: Questa è la diuisione, che fà Tolomeo di tali Specie, recitata da Boetio [vgl. oben, II. (1)(c)]: ma io per seguir l'uso commune, & per schiuare la difficultà, che potrebbe nascere, le diuiderò solamente in due parti, cioè in Consonanti, & in Dissonanti. Le Consonanti saranno la Terza, la Quarta, la Quinta, la Sesta, la Ottaua...; Et le Dissonanti saranno la Seconda, la Settima... (151);
III, 6: Sono diuise le consonanze da i Prattici in tal modo, che alcune si chiamano Perfette, et alcune Imperfette: Le Perfette sono l'Vnisono, la Quarta, la Quinta, la Ottaua, & le replicate: ancora che Aristotele attribuisca tal perfettione alla Ottaua solamente; & per certo è vero: conciosia che la Quarta, & la Quinta sono mezane tra la perfettione, & la imperfettione; come dimonstraremo. Le Imperfette sono la Terza, la Sesta... (153); gegen die im folgenden Kap. erörterte und offenbar eine zeitgenössische Praxis widerspiegelnde Kategorie mezane wendet sich Fr. Salinas, *De musica* (Salamanca 1577, 233);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Consonnance*: On distingue les *Consonnances* en parfaites ou justes, dont l'Intervalle ne

varie point, & en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les *Consonnances* parfaites, sont l'Octave, la Quinte & la Quarte; les imparfaites sont les Tierces & les Sixtes (114; im Art. *Dissonnance* ist zunächst nur von „un petit nombre" die Rede, 155); vgl. J.-J. de Momignys (*Cours complet d'harmonie et de compos.*, Paris 1803, 39 ff.) subtilere Unterteilung der consonnances in parfaites (Oktave) und imparfaites (Terzen, Sexten), in Demi-Consonnance (Quinte) und Demi-Dissonnance (Quarte) sowie der dissonnances (Septimen und Nonen) in vier „classes";

H. Bellermann, *Der Contrapunct* (Bln 1862): Die Intervalle zerfallen naturgemäss in zwei Klassen, in Konsonanzen und Dissonanzen. Konsonanzen sind alle diejenigen Intervalle, welche im reinen *Dur*-Dreiklang und seinen Versetzungen und Umkehrungen (folglich auch im *Moll*-Dreiklang) enthalten sind. Es sind dies die ursprünglichen, gleichsam von der Natur selbst gegebenen in der Zahlenreihe 1:2:3:4:5:6 und ihren Verdoppelungen enthaltenen Intervalle... Alle anderen Intervalle der Tonleiter sind erst mittelbar aus einer Kombination der drei *Dur*-Dreiklänge auf C, *F* und G entstanden und bilden die Dissonanzen in der Musik... (130);

I. Die K o n s o n a n z e n zerfallen in zwei einander untergeordnete Gattungen a) vollkommene und b) unvollkommene. Die vollkommenen Konsonanzen sind der Einklang, die Oktave und die Quinte: die unvollkommenen die grosse Terz, die kleine Terz; die grosse Sexte und die kleine Sexte.

II. Die D i s s o n a n z e n sind ohne Einteilung folgende: der halbe Ton, der ganze Ton, die kleine Septime und die grosse Septime.

III. Zu jener dritten Klasse, welche gleichsam zwischen den Konsonanzen und Dissonanzen steht, rechnen wir die reine Quarte und den *tritonus* mit der verminderten Quinte (131);

Th. Benjamin u. a., *Techniques and Materials of Tonal Music* (Boston [2]1979): In tonal music intervals are classified as either *consonant* (stable) or *dissonant* (unstable) (9); mit weiterer Unterteilung in „perfect consonances" (Unisonus, Quinte, Oktave und Quarte [„depending upon context"]) und „imperfect consonances" (Terzen und Sexten).

(3) Abweichend von dem im vorangehenden Abschn. dargestellten Wortgebrauch innerhalb eines dreigliedrigen Begriffssystems bezieht sich dissonantia im selben Rahmen wiederholt auf diejenigen Tonverbindungen, die als IMPERFEKTE KONSONANZEN gelten (bei gleichzeitiger Einschränkung des Antonyms consonantia auf perfekte Konsonanzen). Dieser Verwendungsweise, durch die zwischen den betreffenden Intervallen nicht nur graduell (vollkommen – unvollkommen), sondern prinzipiell (consonantia – dissonantia) unterschieden wird, scheinen sich bevorzugt ital. Musiktheoretiker bis gegen Ende des 15. Jh. zu bedienen; Ugolino Urb. zufolge ist diese Klassifizierung weniger geeignet, gleichwohl seinerzeit geläufiger (als die andere, zuvor besprochene Dreiteilung):

Declaratio musicae disciplinae (um 1430) II, 3: Possunt tamen eae voces alia divisione cognosci et licet non ita proprie eis competat diffinitio, tamen commune nomen ita hodierno tempore sortitae sunt, ut quae perfectae consonantiae sunt vocatae consonantiae nomen teneant, quae vero imperfectae consonantiae nominantur, ex quo plenam consonantiae perfectionem non habent, sed ab ea perfectione distant, dissonantiae nomen acquirant. Sed quae ex inimica discordia dissonantiae dictae sunt ex earum significatione discordantiae appellentur. Sunt igitur consonantiae secundum hanc considerationem, unisonus ratione originis, quinta, octava, duodecima, quintadecima, nonadecima; dissonantiae sunt tertia, sexta, decima, tertiadecima, vigesima; discordantiae sunt secunda, quarta pro tritono, septima, undecima, quartadecima, vigesima prima... (CSM 7, II, 7: III,37–40 [mit teilweise anderer Interpunktion]).

Im selben Kontext differenziert Marchettus de Padua durch Hinzufügen von Attributen den Begriff dissonantia je nachdem, ob die jeweils gemeinten ‚dissonierenden' Intervalle für das Gehör verträglich sind oder nicht:

Lucidarium (1317/18) V, 2: Dissonantia autem et dyaphonia idem sunt, nam, ut dicit Ysidorus, dyaphonie sunt voces discrepantes sive dissone in quibus non est iocundus sed asperus sonus. Harum autem dyaphoniarum seu dissonantiarum alie compatiuntur secundum auditum et rationem et alie non. Que vero compatiuntur sunt tres principaliter, scilicet tercia, sexta, decima. Hee autem dissonantie et hiis similes ideo compatiuntur ab auditu, quia sunt magis propinque consonantiis, cum moventur sursum et deorsum... Alie vero dissonantie, sive dyaphonie, ideo non compatiuntur ab auditu, quia etsi moveantur sursum et deorsum, non tamen ante consonantiam per minorem distantiam sunt distantes (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 200 u. 202: II,5–11); vgl. Johannes Gallicus, *Libellus mus.* (zw. 1458 u. 1464; ed. Seay, Colorado Springs 1981, I, 49 sowie II, 72 u. 85), u. N. Burzio, *Musices opusculum* (Bologna 1487, I, 9, f. b iiij').

Mitunter werden die einander entsprechenden Ausdrücke explizit als Synonyme gehandelt:

Kontrapunkt-Trakt. (14. Jh.) mit dem Incipit „Septem sunt species consonantiarum": Sed mediocriter dicitur quum una consonantia et altera dissonantia cantatur. Consonantia et consonantia perfecta idem sunt. Et dissonantia et consonantia imperfecta pro eodem habentur (CS III, 29 a);

Kontrapunkt-Trakt. (15. Jh. [?]) mit dem Incipit „Volens igitur": Et nota quod simplices contrapuncti sunt sex quarum tres sunt consonantiæ, sive perfectæ, et tres dis(s)onantiæ sive imperfectæ (ed. La Fage, *Essais de diphthérographie mus.*, Paris 1864, 382); vgl. den Kontrapunkt-Trakt. (zweite Hälfte 15. Jh.) mit dem Incipit „Concioscia cossa" (ed. Seay, *Quatuor tractatuli ital. de contrapuncto*, Colorado Springs 1977, 8).

Oftmals bleiben die ‚eigentlichen' Dissonanzen als im Kontrapunkt weniger wichtige Intervalle unerwähnt (→ *Contrapunctus* II. (1)(a)); sind sie bei einer entsprechenden Dreigliederung überhaupt aufgelistet, dann werden sie entweder nicht eigens rubriziert oder – wie schon aus obigem Zitat von Ugolino zu ersehen – dem alternativen Begriff discordantia subsumiert:

Nicolaus de Capua, *Compendium mus.* (1415): Notandum est quod septem sunt species contrapuncti, scilicet: unissonus, tertia, quinta, sexta, octava, decima et duodecima; quarum

quatuor sunt consonantiæ et tres dissonantiæ. Consonantiæ sunt istæ, scilicet: unissonus, quinta, octava et duodecima; dissonantiæ sunt istæ, scilicet: tertia, sexta et decima (ed. La Fage, *op. cit.*, 335); ähnlich Philippoctus de Caserta, *Regule contrapuncti* (vor 1435; ed. Scattolin, in: *L'ars nova ital. del trecento* V, 1985, 237);
Kontrapunkt-Trakt. (15. Jh.) mit dem Incipit „In primo dico": Consonantie sunt unisonus et quinta.
Dissonantie sunt tertia et sexta.
Discordantie sunt II, IIII et VII (ed. Scattolin, *La regola del „Grado" nella teoria medievale del contrappunto*, Rivista Ital. di Musicologia XIV, 1979, 52 b); vgl. Kontrapunkt-Trakt. mit dem Incipit „Ad avere" (erste Hälfte 15. Jh.; ed. Seay, *op. cit.*, 17), *Ars et pract. cantus figurativi* (zweite Hälfte 15. Jh.; CSM 41, 42 f.), u. J. Hothby, *De arte contrapuncti* (vor 1487; CSM 26, 43 f.).

V. Wie aus der oben (im Abschn. IV.) dargestellten Begriffsgeschichte zu ersehen, etablieren sich im 13. Jh. die Ausdrücke concordia und namentlich concordantia mit dem Pendant discordantia als ADÄQUATERE BEZEICHNUNGEN DER JEWEILIGEN „KONSONANZEN" UND „DISSONANZEN", schwingt doch beim Gegensatzpaar consonantia – dissonantia immer die Bedeutung des ‚bloßen' Zusammen- bzw. Auseinanderklingens mit.
Davor begegnet concordia (meist ohne Antonym) im allgemeinsprachlichen Sinne von Übereinstimmung, Zusammenpassen oder -stimmen, auf signifikante Weise in Boethius' allgemeinerer consonantia-Definition (zit. oben, II.) oder in den auf Isidorus Hisp. (zit. oben, I.) zurückzuführenden Bestimmungen von harmonia und später auch von musica:

Tract. quidam de philosophia et partibus eius (12. Jh.): Est autem armonia discordium uocum concordia... (ed. Dahan, *Une introd. à la philosophie au XIIe siècle...*, Arch. d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age LVII, 1982, 186); zur Gegenüberstellung einer allgemeinen Definition von musica und einer speziellen von musica instrumentalis mit den fachsprachlich verstandenen Ausdrücken consonantia und dissonantia vgl. oben, IV.

Insbesondere seit dem 12. Jh. gilt concordia bzw. concordantia – an dessen Stelle nur ausnahmsweise das Äquivalent consonantia tritt, etwa bei Lambertus, *Tract. de musica* (CS I, 252 a), in den *Quatuor principalia* (1370er Jahre, I, 6; CS IV, 202 b) oder bei J. Frosch, *Rerum mus. opusculum* (Straßburg 1535, VI, f. A 6) – als ein philosophisch bedingter Begriff in Erklärungen von harmonia oder musica:

Hugo de St. Victor, *Didascalicon* (um 1127) II, 15: Musica est divisio sonorum et vocum varietas. Aliter, musica sive harmonia est plurium dissimilium in unum redactorum concordia (ed. Offergeld, Freiburg i. Br. 1997, 180, 18–20); vgl. Richard de St. Victor, *Liber exceptionum* (zw. 1153 u. 1162; ed. Chatillon, Paris 1958, 107), Vinzenz von Beauvais, *Speculum doctrinale* (um 1260; Musiktrakt. ed. Göllner, Kölner Beitr. zur Musikforschung XV, Regensburg 1959, 86), u. Hieronymus de Moravia, *Tract. de musica* (zw. 1271/74 u. 1289; ed. Cserba, Regensburg 1935, 9);
Domenicus Gundissalinus, *De divisione philosophiae* (Mitte 12. Jh.): Genus eius est, quod ipsa est sciencia armonicae modulacionis, que ex concordancia plurimorum sonorum uel ex composicione uocum conficitur (ed. Baur, Münster 1903, 97, 11–13);
N. Oresme, *Le livre de politique d'Aristote* (um 1374), *La table des expos. des fors mos de* Politiques: Armonie est concorde de pluseurs vois differentes... (ed. Menut, Philadelphia 1970, 370 b);
Ugolino Urb., *Declaratio musicae disciplinae* (um 1430) I, 1: In ea vocum gravitas et acumen discernitur et proportionalis soni et vocis mutatio, et haec harmonica ab harmonia dicitur, quae est dulcis cantuum consonantia in diversis vocibus, pulsibus sive sonis ex debita proportione proveniens (CSM 7, I, 17: I,12);
Polydorus Vergilius, *De rerum inventoribus libri octo* ([1499] Ausg. Leiden 1558) I, 14: ἁρμονίαν Græci uocant, quam nos dißimilium concordiam appellamus (45);
W. Figulus, *De musica pract.* (Nürnberg 1565): Harmonia dulcis sonorum in unum redacta concordia (f. A 7^r).

Schon im Vatikanischen Organum-Trakt. aus der ersten Hälfte des 13. Jh. ist bei der Klangschrittlehre das Verb consonare durch das aussagekräftigere concordare ersetzt, beispielhaft zu sehen an der 3. Regel mit der stereotypen Formulierung:

Si cantus ascenderit 4 uoces et organum incipiat in dupla, descendat organum 5 uoces et cum cantu concordabit (ed. Zaminer, Tutzing 1959, 52).

Zuvor sind der Oktave als einzigem vollkommenen Zusammenklang die Intervalle Quarte und Quinte kontrastiert, die zwar „konkordieren", weil die jeweiligen Töne einen (süßen) Zusammenklang bilden („faciunt melodiam aliquam"; vgl. oben, III. Exkurs), aber „diskordieren" angesichts ihrer unvollkommenen Proportion (zit. → *Melodia* I. (2)(b)).
Theoretiker wie Lambertus, Prosdocimo de' Beldemandi oder A. Ornitoparchus identifizieren offensichtlich beide Begriffspaare consonantia – dissonantia und concordantia – discordantia miteinander (vgl. die Zitate oben, II. (1)(a)–(b), bzw. IV. (2)); oder aber sie bevorzugen letztere Paarung zur Bezeichnung konkreter Kon- und Dissonanzen, so wie auch Jacobus Leod. die entsprechende Gerundiumform benutzt, um die Bedeutung von consonantia als ‚Konsonanz' zu akzentuieren: „[consonantia] a consonando id est concordando" (*Speculum musicae*, zw. 1321 u. 1324/25, IV, 33; CSM 3, IV, 95: XXXIII,4 [vgl. unten, VI. (1)(c)]). Diese Präferenz, die Tinctoris eigens anspricht und die später gerade im dtsch. Sprachraum und überhaupt auch in der nicht-lat. Musiktheorie begegnet, läßt sich damit begründen, daß die Schwierigkeiten bei der Einbeziehung des Unisonus unter den Begriff consonantia dadurch umgangen sind (vgl. unten, VI. (1)(d)):

J. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1477) I, 2: Est igitur concordantia duarum vocum mixtura naturali virtute dulciter auribus conveniens, dictamque concordantiam arbitror metaphorice a con et corde, sicut enim ex coniunctione duorum cordium sibi mutuo consentientium amicitia dulcis efficitur, ita ex mixtura duarum vocum inter se convenientium concordantia suavis constituitur.

Et quamvis ab auctoribus diversis concordantia, nunc consonantia, nunc concrepantia, nunc euphonia, nunc symphonia, nunc species nominetur, quia tamen illud nomen istis multo communius est, eo praeuti omnino decrevi (CSM 22, II, 14: II,2–3);
II, 1: Unde primo notandum est quod discordantia est duarum vocum mixtura naturaliter aures offendens. Diciturque discordantia metaphorice a dis et corde. Quemadmodum enim ex separatione duorum cordium ab uniformitate mutui consensus amaritudo inimicitiae oritur, ita ex duabus vocibus sibi invicem non consentientibus asperitas discordantiae producitur.
Et quamvis apud diversos auctores nostrae artis discordantiam nunc diaphoniam, nunc dissonantiam, nunc discrepantiam nominari compererim, numquam tamen eam appellari malam concordantiam accepi (90: I,5–8);
J. Galliculus, *Isagoge de compos. cantus* (Lpz. 1520) III: Concordantia, quam alio nomine consonantiam vel concinenciam dicimus, Est acutorum grauiumque sonorum mixtura, dulciter auribus conueniens... (f. A vj);
IV: Discordantia..., quam alio nomine dissonantiam appellamus. Est diuersorum sonorum mixtura, naturaliter aures offendens (f. A vj'); dieselben Gleichsetzungen noch bei H. Faber, *Musica poetica* (1548, II; ed. Stroux, Port Elizabeth 1976, 24 u. 27), J. Nucius, *Musices poeticæ... præceptiones absolutißimæ* (Neisse 1613; teilweise zit. unten, VI. (1)(d)), J. Thüring, *Opusculum bipartitum* (Bln 1624, II: „[Consonantia] A consonare, quod idem est ac concordare", 42), oder W. C. Printz, *Exercitationes musicæ theoretico-practicæ curiosæ de concordantiis singulis* (Dresden 1689; zit. oben, II. (2));
H. Judenkünig, *Ain schone kunstliche underweisung* (Wien 1523) II: das wirst dw pald gewar an den falschen Concordantzen (f. I ij);
vgl. im Engl. W. Bathe, *A brief introd. to the true art of music* (London 1584; ed. Hill, Colorado Springs 1979), u. Th. Morley, *A Plaine and easie introd. to pract. musicke* (London 1597; beide zit. oben, II. (2) bzw. (1)(b)).

Allmählich setzt sich jedoch das Begriffspaar consonantia – dissonantia gegen jene anderen Antonyme durch, die beispielsweise H. Chr. Koch als antiquiert bewertet:

KochL (Ffm. 1802): C o n c o r d a n z. Mit diesem Worte bezeichneten die ältern Tonlehrer die Zusammenstimmung verschiedener Töne, sie mochten zusammen nur ein Intervall, oder einen ganzen Akkord ausmachen (358);
D i s c o r d a n z, bedeutete vor Zeiten eben so viel, wie anjetzt das Wort Dissonanz (1780).

Gleichwohl bleiben die Begriffe Kon- und Diskordanz weiterhin präsent, insbesondere in der angelsächsischen Musiktheorie, wo concord – discord seit dem ausgehendem 17. Jh. die jeweiligen Kon- oder Dissonanzen, consonancy – dissonancy hingegen nur den allgemeinen Zustand bzw. die Wirkung bezeichnen oder das bloße Zusammenklingen von Tönen (vgl. unten, VI. (1)(c)):

W. Holder, *A Treatise of the Natural Grounds, and Principles of Harmony* (London 1694) III: I may conclude that Consonancy is the Passage of several Tuneable sounds through the *Medium*, frequently mixing and uniting in their undulated Motions, caused by the well proportioned commensurate Vibrations of the sonorous Bodies, and consequently arriving smooth, and sweet, and pleasant to the Ear. On the contrary, Dissonancy is from disproportionate Motions of Sounds, not mixing, but jarring and clashing as they pass, and arriving to the Ear Harsh, and Grating, and Offensive (49);
IV: Concords are Harmonic sounds, which being joyned please and delight the Ear; and Discords the Contrary. So that it is indeed the Judgment of the Ear that determines which are Concords and which are Discords (50);
A. Malcolm, *A Treatise of Musick* (Edinburgh 1721) II: *Concord* is the Denomination of all these Relations that are always and of themselves agreeable, whether applied in *Succession* or *Consonance* (by which Word I always mean a mere sounding together;)... *Discord* is the Denomination of all the Relations or Differences of *Tune* that have a contrary Effect (36); die Alternative „in Succession or Consonance" auch in den Art. *Concord* und *Discord* von E. Chambers' *Cyclopædia* (London 1728; vgl. Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 423 bzw. 428 [vgl. Art. *Consonance*; zit. unten, VI. (1)(b)]), des GrassineauD (London 1740, 36 bzw. 61) u. HoyleD (London [1770] 1791, 24 bzw. 37);
R. Smith, *Harmonics, Or the Philosophy of Mus. Sounds* (Cambridge 1749) III: Though nature has appointed no certain limit between concords and discords, yet as musicians distinguish consonances by those names for their own uses, I may do the like for mine; calling unisons, III^ds, V^ths and VI^ths, and their complements to the VIIIth and compounds with VIII^ths, Concords, and all other consonances, Discords (28 f.);
vgl. noch HarvardD (Cambridge, Mass. 1944, Art. *Concord*; zit. unten, VI. (1)(b)).

Im deutschspachigen Raum zeichnet sich im 19. Jh. eine andere Entwicklung ab, indem einerseits der Ausdruck Discord(anz) generell eine „Nichtzusammenstimmung" und präziser einen „grammaticalisch" nicht begründeten Mißklang bedeutet:

AnderschW (Bln 1829), Art. *Diskord: Nichtzusammenstimmung*. Der Gegensatz von Akkord (130);
HäuserL (Meissen ²1833): *D i s c o r d a n z* nennt man ein übelklingendes und unbrauchbares Intervall; einen Uebelklang (I, 116);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835): D i s c o r d, oder D i s c o r d a n z, ist ein Mißklang, ein übelklingendes Intervall. Wohl zu unterscheiden von D i s s o n a n z, welche grammaticalisch und harmonisch richtig seyn kann, was der Discordanz immer abgeht, die einen unharmonischen und auch nicht harmonisch begründeten Mißklang bildet (421); vgl. M. Hauptmann, *Die Natur d. Harmonik u. d. Metrik* (Lpz. 1853, 6, 79 oder 153), BernsdorfL I (Dresden 1856, Art. *Discord, Discordanz*, 693), Mendel/ReißmannL III (Bln 1873, Art. *Discord*, 180), während E. Krüger diesen Ausdruck für „überflüssig" hält (*System d. Tonkunst*, Lpz. 1866, 129); RiemannL, hg. von A. Einstein (Bln ¹¹1929), Art. *Diskordanz*: ...musikalische Ungereimtheit, unmögliche (unverständliche) Tonverbindung (407 a).

Andererseits propagiert C. Stumpf wieder eine begriffliche Differenzierung zwischen Konsonanz – Dissonanz und Konkord – Diskord, während A. von Oettingen mit Diskordanz eine akustische Dissonanz bezeichnet (zit. unten, VI. (2)(d) bzw. (c)).

(1) Aus dem Wortfeld um concordare – discordare stammende Begriffspaarungen benennen seit dem 13. Jh. das EIN- ODER VERSTIMMEN VON MUSIKINSTRUMENTEN (→ *Accord* I. (2)), zunächst von Orgeln und deren Orgelpfeifen, so etwa in einer *Mensura fistularum*, wo concordia das ‚Einhalten' und discordia das bewußte ‚Verletzen' der pythagoreischen Intervalle meint:

Mensura fistularum (13. Jh. [?]) mit dem Incipit „Si quis concordiam": Iterum incipiat et studeat elicere discordiam a C fa ut per diatessaron in F fa ut regulato. Et de F fa ut iterum per diatessaron innectet concordiam in b fa rotundo. Et notandum, quod si ita contingat, ut concordia (b fa) deficiente fiat sive falsa musica, brevior fiat calamus, quam in F fa ut regulato; ipsa discors concordia per diatessaron exigat (ed. Sachs, *Mensura fistularum* I, Stuttgart 1970, 140: 7–9); ähnlich in der *Mensura fistularum* (um 1373) mit dem „Incipit mensura" und einem Abschn. *De concordantia operis organici* (ibid., 139);
Conrad von Zabern, *Novellus musicae artis tract.* (zw. 1460 u. 1470): Nullum enim eorum [sc. instrumentorum] est, quin, si iam optime concordatum de loco frigido ad calidum vel econtra portetur, mox concordare cessabit (ed. Gümpel, *Die Musiktrakt. Conrads von Zabern*, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [Mainz] Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse Jahrgang 1956, Nr. 4, Wiesbaden 1956, 72: AI,2); mit einem Zusatz auch in *Opusculum de monochordo* (zw. 1462 u. 1474; ibid., 102: F,2);
E. Bottrigari, *Il desiderio... Dialogo di Alemanno Benelli* (Venedig 1594): Da quello, che dite, comprendo, che il giudicio del senso uostro è perfetto non che buono nel discernere le cose della Musica: Et se hauete udito piu tosto discordanza, che buono concordanza, & piu tosto confusione che vnione, questo può molto ben stare. La ragion è, che molte volte gli strumenti non sono bene accordati insieme, & questo non puo causare altro che mala concordanza, & mala vnione, come uoi mi hauete detto (3);
A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650, I, 462 u. 479), u. Th. B. Janowka, *Clavis ad Thesaurum Magnæ Artis Musicæ* (Prag 1701, 1; beide zit. → *Accord* I. (2)).

Seit dem 18. Jh. wird vornehmlich allein das Verstimmen eines Instruments solchermaßen begrifflich gefaßt:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Discordant*: ...nicht einstimmig, verstimmt (211 b); J. G. Walthers Handexemplar enthält folgende Ergänzung: „Discordantia, *eine nicht-übereinstimmung, so dem Ohre widerwärtig klingt, weil sie sich in schwehrem Verhältniß ereignet und befindet. Damit ist nicht zu confundiren: verstimmt, welches dem reinen, od. rein-gestimmten, entgegen gesetzet wird*" (zit. nach: H. H. Eggebrecht, *Walthers Mus. Lexikon in seinen terminologischen Partien*, AMl XXIX, 1957, 26);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Discordant*: On appelle ainsi tout instrument dont on joue & qui n'est pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une intonation qui n'est pas juste fait un Ton *faux*. Une suite de tons *faux* fait un Chant *discordant*; c'est la différence de ces deux mots (154); ähnlich bei Fr.-J. Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde* (Paris [2]1834, 327), sowie in den einschlägigen Art. des Castil-BlazeD (Paris 1821, 192), EscudierD (Paris [5]1872, 172) u. BrenetD (Paris 1926, 119 a);
AnderschW (Bln 1829), Art. *Diskordiren*: Man gebraucht dieses Wort, um es zu bemerken, wenn in einem Instrumenten-Vereine nicht alle zusammen stimmen; oder auch wenn die Saiten der Geige keine verhältnissmässige Stimmung haben (130).

(2) Etwa seit der Mitte des 15. Jh. bezeichnet in musiktheoretischen Texten namentlich dtsch. Provenienz das ebenfalls auf lat. concordare zurückzuführende Substantiv concordatio in der Zusammensetzung signum concordationis eine FERMATE als Zeichen für ein Zusammenkommen der Stimmen, also im buchstäblichen Sinne für das Herstellen von Übereinstimmung:

Tract. cantus figurati (Mitte 15. Jh.) X: ...aliquod signum dicitur signum concordationis quod alio nomine dicitur cardinalis quia formatur ad modum pilei cardinalis, ut hic: 𝄐 (CSM 35, 64: X,15).

Begegnet einerseits das Wort concordatio zur Benennung (un)vollkommener Konsonanzen singulär in jenem Kontrapunkt-Trakt. mit dem Incipit „Quot sunt concordationes" (14. Jh.), der einen Teil der fälschlicherweise Johannes de Muris zugeschriebenen *Ars discantus* (CS III, 70 a ff.) darstellt, so übernehmen andererseits Autoren seit dem ausgehenden 15. Jh. die vom Intervallbegriff her bekannte Wortform concordantia auch in den hier behandelten Kontext:

Ein tütsche Musica (1491): ...das man nemmet *signum concordanciarum unitatis*, das ist der vereynigunge der stymmen (ed. Geering, Bern 1964, 2); vgl. A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus* (Lpz. 1517, II, 5: „[signum] Concordantie cardinalis", f. F iij'), N. Listenius, *Musica* (Wittenberg 1537: „signum concordantiae", f. E ij'), H. Finck, *Pract. musica* (Wittenberg 1556: „signum concordantiae cardinalis", f. L iiij'), sowie Fr. Beurhaus, *Erotematum musicæ libri duo* (Nürnberg 1580: „[signum] Concordantiæ", f. E 2') u. *Musicae rudimenta* (Dortmund 1581; ed. Thoene, Köln 1960, 17);
C. Blockland de Montfort, *Instruction methodique* (Lyon 1587) XVI: Le troisieme est le signe de Concordance, qui denote qu'il faut tenir la note, où il est mis, en son ton iusques à ce que les autres parties concordent, & conuiennent ensemble à la dite note (51); vgl. A. Gantez, *L'entretien des musiciens* (Auxerre 1643; ed. Thoinau, Paris 1878, 117);
Th. Ravenscroft, *A briefe discourse...* (London 1614): *Concordances*, or *Cardinalls...* (22).

Besagter Ausdruck wird noch im ausgehenden 17. Jh. als eines von mehreren Synonymen genannt und verschwindet danach zugunsten anderer Benennungen:

J. R. Ahle, *Kurze, doch deutliche Anleitung zu d. lieblich- u. löblichen Singekunst*, hg. von J. G. Ahle (Mühlhausen 1690), Anmerkungen: Dis Zeichen 𝄐 wird genant 1. Pausa Generalis, 2. Signum Quietis, 3. Concordantiæ, 4. Clausulæ, und 5. Conclusionis (33); das WaltherL (Lpz. 1732) verzeichnet das entsprechende Zeichen unter den Stichwörtern Convenientia und Signum quietis (184 a bzw. 568 b f.), das KochL (Ffm. 1802) unter dem ‚modernen' Begriff Fermate (562 ff.).

(3) Das substantivierte lat. Partizip Präsens concordans und später namentlich franz. concordant lassen sich als STIMMENBEZEICHNUNG in zwei historisch verschiedenen Kontexten nachweisen, zunächst in Handschriften aus dem 15. Jh. (etwa Trient, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, Cod. 1374–79, Chansonnier Dijon, Ms. 517, oder Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Misc. 213), für eine oder mehrere hinzukomponierte Stimmen ad libitum, die mit den übrigen Stimmen buchstäblich in Übereinstimmung stehen müssen.
Frühe musiktheoretische Belege dokumentieren einen engen Konnex von Concordans mit der synonymen Stimmbezeichnung Vagans:

A. Ornitoparchus, *Musicæ activæ micrologus* (Lpz. 1517, f. L iij; zit. → *Melodia* II. (1)(b));
Fr. Beurhaus, *Erotematum musicæ libri duo* (Nürnberg 1580) II, 5: Partes... sunt... plures, sed præcipuè quatuor principes, Basis, Tenor, Altus & Discantus... Accedunt aliæ, quæ vel incertis sedibus vagantur, unde Vagans, Concordans &c... (f. G 7' f.).

Die franz. Musikpraxis des 17./18. Jh. bezeichnet (ausgehend von der vokalen Kirchenmusik) mit concordant die vierte Stimme in dem für die damalige Zeit typischen fünfstimmigen Chorsatz, beispielhaft zu sehen an P. Roberts *Motets pour la chapelle du roy* (Paris 1684) mit den Stimmbezeichnungen Haut bzw. Bas Concordant. Diese gemeinhin Bariton genannte mittlere Männerstimme ist mit dem Baß bzw. Tenor dem Umfang nach häufig identisch (→ *Baritono* IV. (3)–(4) mit Belegen der anschließend nicht eigens zit. Autoren); deshalb sei die franz. „Bezeichnung *concordant*... so außerordentlich treffend, weil damit angedeutet wird, daß die Umfänge übereinstimmen können" (K. Gudewill, Art. *Bariton*, MGG I, 1271). Im musiktheoretischen Kontext wird concordant mit der Bezeichnung Basse-Taille für einen tiefen Tenor gleichgesetzt (vgl. etwa E. Loulié, *Elements ou principes de musique*, Paris 1696, 64: „Basse-Taille ou Concordant") oder mit dem ital. Pendant baritono:

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Baritono* (7) u. *Tenore* (156); vgl. J. Mattheson, der „*Concordant*" und „*Basse-Taille*" als franz. Pendants mit ital. „*Baritono*" und dtsch. „Hoher *Bass*" identifiziert (*Das Neu-Eröffnete Orch.*, Hbg 1713, 70);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Concordant*: ...einer der den *Bas-* und *Tenor* zur Noth haben kan (179 a); vgl. Art. *Basse-Taille* (78 b) u. *Chiave* (157 b);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Concordant* (112 f.);
Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Concordant*: Le *concordant* est l'espèce de voix qui, formée des sons graves du ténor et des sons aigus de la basse, semble les réunir l'un et l'autre: c'est ce qui lui a fait donner le nom de *concordant*. On l'appelle aussi bariton et basse-taille (135 f.); der Wortlaut orientiert sich weitgehend an N. E. Framerys Zusatz zu J. J. Rousseaus wiederabgedr. Art. in der *Encyclopédie méthodique* I (Paris 1791, 302 a);
VissianD (Mailand 1846), Art. *Concordante*: Nome che si dà a quella voce che, stando tra quella di tenore e di basso, avrebbe potuto cantare questa o quella. Questo vocabolo è oramai fuori d'uso, ed è stato surrogato da baritono (81).

VI. Charakteristisch für die Begriffe Konsonanz und Dissonanz überhaupt sowie für sämtliche ihnen entsprechenden Antonyme ist eine AMBIVALENTE BEDEUTUNGSGESCHICHTE, GEPRÄGT DURCH EINE GEWISSE KONSTANZ GLEICHERMASSEN WIE DURCH ERGÄNZUNGEN ODER NEUE AUFFASSUNGEN.

*

Exkurs: Anstelle oder auch zusammen mit den von lat. consonantia und concordantia bzw. concordia entlehnten Ausdrücken – ob in allgemeiner Bedeutung von Zusammenklang, in spezieller von ‚Konsonanz' oder in ambivalenter Bedeutung – werden in einigen romanischen Sprachen und im Angelsächsischen seit dem 13. Jh. wiederholt auf das lat. Verb accordare zurückzuführende Wörter gebraucht (→ *Accord* II. (1); vgl. dort weitere Belegstellen). So erklärt Uc Faidt (*Donatz proensals*, um 1240) „acortz" mit „concordia" und „descors" mit „discordia, vel cantilena habens sonos diversos" (ed. Marshall, London, New York u. Toronto 1969, 230: 2858–61), und im lat.-franz. Vokabular *Abavus* (erste Hälfte 14. Jh.) sind die Adjektive „consonus" und „acordable", die Substantive „consonancia" und „acordance" sowie die Adverbien „consonanter" und „acordablement" gleichgesetzt (ed. Roques, *Recueil général des lexiques frç. du moyen âge* I, 1, Paris 1936, 132: 1595–97). Von späteren engl., franz. und ital. Texten seien zitiert:

Richard Rolle of Hampole, *The psalter or Psalms of David* (um 1340) CL, 4: for than halymen sall hafe thaire seruys / acordand. noght discordand. / acorde, as of sere voicys. noght / discordand, is swete sange (ed. Bramley, Oxford 1884, 493);
E. Deschamps, *L'art de dictier* (1392): L'*artificiele* [musique] est celle dont dessus est faicte mencion; et est appellée artificiele de son art, car par ses .VI. notes... l'en puet aprandre a chanter..., deschanter, par figure de notes, par clefs et par lignes, le plus rude homme du monde, ou au moins tant faire, que, supposé ore qu'il n'eust pas la voix habile pour chanter ou bien acorder, sçaroit il et pourroit congnoistre les accors ou discors avecques tout l'art d'icelle science... (Œuvres complètes VII, hg. von G. Raynaud, Paris 1891, 269 f.);
Antonio de Leno, *Regule de contraponto* (um 1400): Et ay a sapere che sono nove figure de contraponte... Dele quale nove sono ci quatro imperfecte e cinque perfecte. Le imperfecte sono queste: tertia, sexta, decima et tredecima. Tute le altre cinque sono perfecte, zoe unison, quinta, octava, duodecima e quintadecima. Et ai a sapere che non si po principiare ne finire canto nessuno per lo acordo imperfecto, ma solamente per le perfecte... E tuto lacordo imperfecto se po indopiare, triplare como se vole (ed. Seay, Colorado Springs 1977, 4);
H. Junius, *Nomenclator* (Antwerpen 1577), Art. *Harmonia*: ...consonantia *Boetio, acuti soni, grauísque mixtura suauiter vniformitérque auribus accidens: vt* dissonantia, *duorum sonorum aspera aurésque radens percußio*... AL. [sc. dtsch.] Zusamenstimmung, wollautung... G. [sc. franz.] Accord des sons differents. IT. [sc. ital.] Accordo & consonantia musicale (247 a);

A. Gantez, *L'entretien des musiciens* (Auxerre 1643) XXII: Mais pour parler plus raisonnablement, disons que les accords Parfaits sont la Quinte & l'Octave: Les Imparfaits, la Tierce & la Sexte: Les Dissonans, la Quarte & la Septiesme... On peut dire qu'il y a quatre sortes d'accords en la Musique, sçavoir: les Parfaits, les Imparfaits, les Dissonans & les Incertains... (ed. Thoinau, Paris 1878, 118 f.);

A. du Cousu, *La musique universelle* (Paris 1658) I, 17: En second lieu [sc. der ptolemäischen voces-Unterteilung], il y a des Interualles consonans ou accordans, comme l'Octaue, la Quinte, & autres; & d'autres qui ne le sont pas, comme le Ton, le Semiton, le Triton, & autres (30).

*

(1) Auch ohne daß Boethius' Definitionen von consonantia und dissonantia als mehr oder weniger wörtliche Zitate wiederkehren würden (vgl. oben, II. u. (1)–(2)), zeigt sich sein weitreichender Einfluß auf die Bedeutungsgeschichte beider Begriffe darin, daß noch heute für die jeweiligen Antonyme zur Bezeichnung bestimmter Klassen von Intervallen ZENTRALE IMPLIKATIONEN, wie sie von ihm tradiert wurden, maßgebend sind: die Zahlenproportionen, auf denen die Tonverbindungen basieren, und der daran geknüpfte ästhetische Eindruck, sowie die Simultaneität der Töne und ihre Verschiedenheit.

(a) Wiederholt wird die KONSTITUTIVE BEDEUTUNG DER ZAHLENPROPORTIONEN für die Ausdrücke Konsonanz und Dissonanz generell akzentuiert, womit sie paradigmatisch für mus. Begriffe im hohen und späten Mittelalter stehen, die sich maßgeblich durch mathematische Prinzipien erklären lassen. Im Speziellen spielt das durch Boethius vermittelte pythagoreische Erbe mit hinein: je einfacher demzufolge ein Zahlenverhältnis ist (und näher an der Unität, d. h. 1:1), desto vollkommener erscheint es, was bedeutet, daß beispielsweise die Oktave (2:1) vollkommener ist als die Quinte (3:2) und überhaupt ‚Konsonanzen' vollkommener sind als ‚Dissonanzen', weil diesen kompliziertere Proportionen eignen.
Charakteristisch ist ferner eine solche begriffliche Differenzierung wie etwa die von Johannes de Garlandia initiierte (vgl. oben, IV.), wonach sich die Ausdrücke consonantia (und dissonantia) primär mit Zahlenverhältnissen assoziieren lassen (wohingegen mit concordantia – discordantia eher ästhetische Qualitäten begriffen werden). Besagter Konnex von Konsonanz und Dissonanz mit Proportionen führt bis zur Identifizierung dieser Begriffe und begegnet namentlich im philosophischen Kontext:

Remigius Aut., *Commentum in Martianum Capellam* (zweite Hälfte 9. Jh.) IX: Omnis ars musica proportionibus constat, id est consonantiis (ed. Lutz, Leiden 1965, 329, 13);

Regino Prum., *Epistola de armonica inst.* (um 900): Sunt autem numeri, qui consonantias creant, vel per quos ipsae consonantiae discernuntur, tantummodo sex, id est, epitritus, hemiolius, duplaris, triplaris, quadruplus et epogdous... (ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, München 1989, 53: IX,1); Consistunt itaque omnes musicae consonantiae aut in duplici, aut in triplici, aut in quadrupla, aut in sesquialtera, aut in sesquitertia numerorum proportione (55: IX,25);

Guillaume de Conches, *Glosae super Platonem* (12. Jh.): Amplius, inter hos numeros inveniuntur proportiones que musicas reddunt consonantias (ed. Jeauneau, Paris 1965, 72: § XII); vgl. *Tract. quidam de philosophia et partibus eius* (12. Jh.; zit. oben, IV.);

Accessus philosophorum . VII. artium liberalium (um 1230/40): Preterea cognoscere numeri essentiam, et species..., quoniam armonia nichil est nisi ratio numerorum in acuto et graui, quia omnes musice consonantie fundantur super proportiones arismeticas (ed. Lafleur, *Quatre Introd. à la Philosophie au XIIIe Siècle*, Montreal u. Paris 1988, 202);

Albertus Magnus, *Analytica posteriora* (zw. 1250 u. 1270) II, 1, 3: Similiter et in alio exemplo musico cum quæritur quid est harmonia? et respondetur quod est consonantia: consonantiæ autem diffinitio est, quod est ratio sive proportio numeri inter acutum et grave secundum numerum notarum. Et si quæritur propter quid consonat harmonia in acuto et gravi? respondetur idem, quod scilicet consonat, quia acutum et grave in harmonia habet rationem, hoc est, proportionem numeri in numero notarum sive neumatum (Opera omnia II, hg. von A. Borgnet, Paris 1890, 162 b);

Henricus de Zelandia, *Tract. de cantu perfecto et imperfecto* (14. Jh.): Primo videndum est quod septem sunt proportiones seu concordancie, scilicet unisonus, tercia, quinta, sexta, octava, decima et duodecima (ed. Czagány, in: *Quellen u. Studien zur Musiktheorie d. Mittelalters* II, München 1997, 114: 2; vgl. CS III, 113 a).

G. Zarlino geht von der besonderen Bedeutung der Zahl 6, des „Senario", für die Musik aus, weil sie die erste der vollkommenen Zahlen sei, die sich dadurch auszeichnen, daß die Summe ihrer Teiler wiederum die Zahl ergibt (bei 6 = 1+2+3); in ihr seien alle „einfachen Konsonanzen" enthalten, die Zarlino nach Nennung anderer Beispiele für die Zahl 6 aus der Musik und nicht-mus. Bereichen auflistet: Oktave, Quinte, Quarte, große und kleine Terz, wozu noch der Unisonus als deren Ursprung zu zählen sei, der uneigentlich Konsonanz genannt werde (vgl. unten, VI. (1)(d)). Im Unterschied zu diesen (durch eine proportio superparticularis bestimmten) einfachen Konsonanzen sei für „zusammengesetzte Konsonanzen" charakteristisch, daß deren Proportion von mindestens einem mittleren Glied noch weiter zerlegt werden könne; so setze sich die große Sexte (5:3) aus großer Terz (5:4) und Quarte (4:3) zusammen, während die kleine Sexte aufgrund ihrer Proportion (8:5) im Senario nicht wirklich, sondern nur potentiell vorkomme, weil sie aus Quarte (4:3 = 8:6) und kleiner Terz (6:5) zusammengefügt sei:

Le istitutioni harmoniche (Venedig 1558) I, 13 *Delle varie specie de Numeri* [„*& che nel Senario si trouano le forme di tutte le Consonanze semplici*" laut der 3. Auflage von 1573]: Questo sono adunque le specie de i numeri al Musico necessarie: imperoche la cognitione loro serue nella Musica alla inuestigatione delle paßioni del propio soggetto, il quale è il Numero harmonico, ouer sonoro, contenuto nel primo

numero perfetto, il quale è il Senario, si come vederemo: Nel quale numero sono contenute tutte le forme delle semplici consonanze, poßibili da ritrouarsi, atte a produr le harmonie & le melodie... (23);
I, 14: Sono dipoi sei quelle, che i Prattici addima(n)dano consonanze, cioè cinque semplici et elementali, che sono... la Diapason, la Diapente, la Diatessaron, il Ditono, il Semiditono, et vno principio di esse, il quale chiamano Vnisono: ancora che questo si nomini Consonanza impropiamente... (24);
I, 15: Vedesi oltra di questo l'Essachordo maggiore, contenuto in tal ordine tra questi termini 5. & 3. ilquale dico esser consonanza composta della Diatessaron & del Ditono: percioche è contenuto tra termini, che sono mediati dal 4... (26);
I, 16: Al quale [l'Essachordo maggiore] aggiungerò il minore Essachordo, che nasce dalla congiuntione della Diatessaron al Semiditono, li cui minimi termini contenuti nel genere Superpartiente dalla proportione Supertripartientequinta, possono da vn termine mezano esser mediati: Imperoche ritrouandosi tal proportione tra 8 & 5. tai termini sono capaci di vn mezano termine harmonico, che è il 6; il quale la diuide in due proportioni minori; cioè in vna Sesquiterza, & in vna Sesquiquinta; come qui si vede 8. 6. 5. Di modo che tal consonanza per questa ragione poßiamo chiamare composta; la quale fin hora da i Musici è stata abbracciata, & posta nel numero delle altre. Et benche essa tra le parti del Senario non si troui in atto, si troua nondimeno in potenza... (27).

Diese Trennung zwischen einfacher und zusammengesetzter Konsonanz substituiert Zarlino im dritten, dem Kontrapunkt-Teil durch die übliche Unterteilung in vollkommen und unvollkommen (zit. oben, IV. (2)) und später im *Ragionamento secondo* seiner *Dimostrationi harmoniche* (Venedig 1571) durch eine mehr auf die ästhetische Ebene verlagerte Untergliederung in eigentliche und gewöhnliche Konsonanz, wobei er jetzt bei letztgenannter explizit die Zahl 8 („primo Numero cubo") mit einbezieht:

I: Consonanza Propriamente detta è mistura, ò compositione di suono graue & di acuto: la quale soauemente & uniformemente uiene all'Vdito: la cui forma è contenuta da proportione Molteplice, ò Superparticolare: che si troua in atto tra le parti del primo Numero perfetto: cioè del Senario (71 [recte: 83]);
II: La Consonanza communemente detta è compositione di suono graue & di acuto: la quale, se bene non è interamente soaue all'udito: è però sopportabile: & la sua forma è contenuta da altra proportione, che Molteplice, ò Superparticolare: la quale si troua in atto tra le parti del Senario & il primo Numero cubo (72 [recte: 84]);
III: La Dissonanza è distanza di suono graue & di acuto: che insieme per loro natura l'uno con l'altro mescolare, ouero unire non si possono: & percuote l'udito aspramente: & senza alcun piacere: & nasce da proportioni differenti di denominatione da quelle, che, si trouano in atto tra le parti del Senario, & l Ottonario numero, collocare (85).

Daß Konsonanzen primär von den zugrundeliegenden Proportionen her zu bestimmen sind, bringt pointiert W. C. Printz zur Sprache, wenn er den Unisonus wie folgt definiert (und die übrigen Konsonanzen mit derselben oder einer dem Wortlaut nach ganz ähnlichen Bestimmung belegt):

Exercitationes musicæ theoretico-practicæ curiosæ de concordantiis singulis (Dresden 1689): *Unisonus* ist eine *perfecte* oder vollkommene *Concordantia*, deren Wesen bestehet *in Proportione Æqvalitatis*... (I, 7).

In anderer Weise versucht L. Euler eine naturwiss. Konsonanz-Theorie aufzustellen, derzufolge für den Begriff Konsonanz einfache(re) und leicht(er) wahrnehmbare Proportionen, für den Begriff Dissonanz dagegen komplizierte(re) und schwer(er) wahrnehmbare Zahlenverhältnisse maßgebend sind:

Tentamen novae theoriae musicae (St. Petersburg 1739), *Praefatio:* Pythagoras enim, qui primus musicae fundamenta posuit, iam agnouit rationem consonantiarum, quibus aures delectentur, in proportionibus perceptibilibus latere, etiamsi ipsi nondum constaret, quo pacto hae rationes ab auditu percipiantur (3);
cap. IV: Facile igitur erit consonantiae cuiusuis perceptionem ad certum suauitatis gradum reducere, ex quo apparebit, vtrum facile an difficile et insuper quo gradu proposita consonantia mente comprehendatur. Praeterea vero etiam plures consonantiae inter se poterunt comparari, de iisque iudicare licebit, quae sit perceptu facilior quaeue difficilior, simulque definiri poterit, quanto alia facilius quam alia possit comprehendi (57 f.); vgl. den 4. Brief (vom 29. 4. 1760) der *Lettres à une Princesse d'Allemagne* (Opera omnia III, 11, Zürich 1960, 14) oder *Conjecture sur la raison de quelques dissonances generalement reçues dans la musique* (1766; ibid. III, 1, Lpz. u. Bln 1926, 508).

Eine derartige Trennung klingt etwa noch bei D. G. Türk, *Anweisung zum Generalbaßspielen* (Halle u. Lpz. [2]1800, 18), oder H. Bellermann, *Der Contrapunct* (Bln 1862, 15), nach.

(b) An die Begriffe Konsonanz und Dissonanz sind bestimmte ÄSTHETISCHE KONNOTATIONEN geknüpft; gleichwohl insistieren namentlich Jacobus Leod. und dann wieder Autoren des 18./19. Jh. daneben auch auf einer allgemeineren Verwendung von Konsonanz im Sinne von bloßem Zusammenklang (vgl. nachfolgenden Abschn.).
Zu den über Jahrhunderte rezipierten Momenten des Angenehmen und Einförmigen bzw. Rauhen, Unangenehmen und Nicht-Lieblichen (vgl. oben, II. u. (1)–(2)) treten später andere (auszugsweise angeführte) Aspekte hinzu, für Konsonanz der des Süßen, Beruhigenden, Wohlklingenden, Gefallens, Selbständigen, Befriedigenden und Stabilen, für Dissonanz der des Verletzenden, Harten (in Kombination mit collisio; vgl. oben, II. (1)(b)), Beleidigenden, Beunruhigenden, Unselbständigen, Unbefriedigenden und Rastlosen:

Jacobus Leod., *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25) IV, 32: Perfecta concordia est... dulcis et uniformis iucundaque melodia (CSM 3, IV, 93: XXXII,1; ausführlich zit. → *Melodia* I. (2)(b)); zum Definiens melodia vgl. oben, III. Exkurs;
W. C. Printz, *Phrynis oder Satyrischer Componist* (Quedlinburg 1676) XII: *Dyas consonans* oder *harmonica* ist, wenn zwey wohl zusammen klingende *soni* oder Klänge leicht

unterschieden, und mit einer Annehmligkeit und Liebligkeit ins Gehör fallen (f. F);
XIX: *Dissonantiæ* (*Dyades dissonantes* oder *Discordantiæ*) seyn, welche ihr Wesen haben *in proportionibus disconvenientibus* und deren *Soni* sich mit einander nicht vertragen können, sondern dem Gehör einen Verdruß verursachen (f. L ij'); ähnlich J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. Weimar 1708; ed. Benary, Lpz. 1955, 98 f.);
J.-Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie* (Paris 1722), *Table*: CONSONANCE. C'est un Intervale dont l'union des Sons qui le forment, plaît infiniment à l'oreille (xj b);
DISSONANCE. C'est le nom des Intervales qui choquent, en quelque façon, l'oreille... (xiij a);
J. Pepusch (zugeschrieben), *A Short Explication of Such Foreign Words. As are made Use of in Musick Books* (London 1724): CONSONANTE, all agreeable Intervals in Musick are so called (23);
DISSONANTE, all disagreeable Intervals in Musick are so called (27);
Fr. W. Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt*... (Bln 1763) II, 12: Intervalle, die das Gemüth beunruhigen, heissen Dissonanzen...
Vollkommne Consonanzen sind, die mehr beruhigen; unvollkommne, die weniger beruhigen (110);
C. Fr. Weitzmann, *Harmoniesystem* (Lpz. o. J. [1860]): C o n s o n a n z e n nennen wir diejenigen Zusammenklänge, welche, wenn sie ohne Verbindung mit anderen Harmonien erscheinen, dem Gehöre das Gefühl der S e l b s t s t ä n d i g k e i t und der R u h e gewähren, im Gegensatze zu den unselbstständigen D i s s o n a n z e n, welchen das S t r e b e n innewohnt, in eine Consonanz überzugehen oder sich in eine solche a u f z u l ö s e n (3);
E. Fr. Richter, *Lehrbuch d. Harmonie* (Lpz. [1853] [13]1878): Wenn man in der Musik von consonirenden und dissonirenden Intervallen spricht, versteht man darunter nicht wohl- oder übelklingende, was beide Wörter auch wohl ausdrücken können, sondern unter den ersten solche, deren Töne in reinem, befriedigendem Verhältnisse stehen, welches einer weiteren bestimmten Beziehung zu andern Intervallen als nothwendiger Folge nicht bedarf, unter den letzten aber solche, die auf eine weitere Folge bestimmt hindeuten und ohne dieselben keinen befriedigenden Sinn geben würden (5);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Concord*: A combination of sounds which is satisfactory to the ear..., as distinguished from deliberately harsh and unpleasant combinations, called discord. The terms are used as aesthetic rather than technical categories (176 a);
Art. *Consonance, Dissonance*: The terms are used to describe the agreeable effect produced by certain intervals... as against the disagreeable effect produced by others...
Consonance and dissonance are the very foundation of harmonic music, in which the former represents the element of normalcy and repose, the latter the no less important element of irregularity and disturbance (180 a f.);
W. Piston, *Harmony* (New York 1944): A consonant interval is one which sounds stable and complete, whereas the characteristic of the dissonant interval is its restlessness and its need for resolution into a consonant interval (6);
S. Levarie u. E. Levy, *A Dictionary of Mus. Morphology* (Henryville, Ottawa u. Binningen 1980), Art. *Consonance – dissonance*: Whatever the reasons behind consonance and dissonance, they have been correctly identified with, respectively, rest and strain, relaxation and tension, blend and friction, simplicity and complexity, and even pleasure and discomfort. From all these and other descriptions, dissonance emerges as an element of growth, and consonance as one of limitation (135).

Bezeichnend für die deutschsprachige Musiktheorie seit dem 16. Jh. ist nicht nur eine Vielzahl von Attributen, sondern auch jener namentlich von Vogler propagierte Versuch, die dtsch. Lehnwörter Kon- und Dissonanz durch autochthone Ausdrücke zu ersetzen, der allerdings weitgehend folgenlos blieb und etwa bei A. von Dommer auf Ablehnung stößt:

J. Serranus, *Dictionarium latinogermanicum* (Nürnberg 1539), Art. *Sono*: *Consonantia*, Ein zusamen stimmung, ein einhelligkeyt der stimmen... *Dissonantia*, Vbel lautung, mißhellung (f. z iij'); in verkürzter Form bereits bei P. Dasypodius, *Dictionarium latinogermanicum* (Straßburg 1536, f. 222 b);
M. Beringer, *Musica*... (Nürnberg [1605] 1610): Sie [sc. „*Consonantia*"] ist eine liebliche Zusammenstimmung vnterschiedlicher Kläng, welche zugleich gesungen werden (f. K iv);
Sie [sc. „*Dissonantia*"] ist eine rauhe Zusammenschlahung der Kläng, welche eine, an sich selbs, unliebliche Zusammenstimmung verursachet (f. K iv');
A. Kircher, *Neue Hall- u. Thon-Kunst*, übers. von Chr. Fischer unter dem Pseudonym „Agathus Carion" (Nördlingen 1684) II, 1, 4: ...muß man betrachten; daß, gleich wie die Zusammenstimmung oder *consonanz* ist eine wohllautende *proportion*, Zusammenfüg und Vergleichung, verschiedener und ungleicher manigfaltiger Thon und Stimmen, oder eine liebliche Vermischung der hohen- mittel- und tieffen Stimmen, so da lieblich zu Gehör fället; also ist im Gegentheil die *dissonanz* oder wider-sinnische Thon, eine rauhe und dem Gehör unangenehm- und beschwehrlich fallende unordenliche Vermischung deß hoh- und tieffen Thons (128);
WaltherL (Lpz. 1732): *Consonantia*... also nennet man alle dem Gehör angenehme *intervalla*, Mit, oder Einstimmungen... (180 b);
Dissonance... ein Ubel-Laut, Mißlaut (212 a);
G. J. Vogler, *Betrachtungen d. Mannheimer Tonschule* II (Mannheim 1779/80): C o n s o n a n z e n und D i s s o n a n z e n lassen sich mit W o h l - und U e b e l k l ä n g e noch deutlicher übersezen... (157); beide Ausdrücke schon in *Tonwiss. u. Tonsezkunst* (Mannheim 1776, 7 u. 18);
ders., *Hdb. zur Harmonielehre u. für d. Gb.* (Prag 1802): W o h l k l a n g bedeutet das, was man sonst K o n s o n a n z nannte. Da dieses Kunstwort als M i t l a u t e r in die Sprachlehre zu sehr herabgewürdiget worden, und der Begriff eines, dem Hauptklange sehr nahen Schwingungstheils mehr dem Selbst- als dem Mitlauter ähnelt, so scheinet mir der Ausdruck Wohlklang bestimmter, als Konsonanz (12);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Consonanz u. Dissonanz*: Von den Begriffen aber, welche die musikalische Theorie mit den Wörtern Consonanz und Dissonanz verbindet, haben wir vor allen Dingen... den Gegensatz von Wohlklang und Missklang, als mit ihnen keineswegs identisch, auszuscheiden, wenngleich viele ältere Theoretiker... und auch noch Schriftsteller der neuesten Zeit die Ausdrücke Wohlklang und Missklang geradezu für Consonanz und Dissonanz setzen. Den Begriff des Wohl-

klanges aber dürfen wir ebensowenig der Dissonanz entgegensetzen, wie den des Missklanges der Consonanz. Wohlklang sind beide, sowohl Consonanz als Dissonanz, unsere schärfsten Dissonanzen nicht ausgeschlossen, vorausgesetzt, dass sie überhaupt richtig verwendet sind... (190 f.).

(c) Kennzeichnend für die Bedeutungsgeschichte von Konsonanz und Dissonanz spätestens seit dem 14. Jh. ist die Betonung einer SIMULTANEITÄT DER TÖNE.

Differenziert schon Johannes Affl./Cotto (um 1100) begrifflich zwischen consonantia in diesem Sinne und modus für sukzessive Tonverbindungen (zit. oben, II.), so wird in einem Thomas Aquinas zugeschriebenen Trakt. (13. Jh.) mit dem Incipit „Tractaturi de musica videndum est quid sit musica" in ähnlicher Weise zwischen consonantia und intervallum getrennt (zit. → *Intervallum* I. (3)(a)); Johannes de Grocheio belegt die sukzessiven Intervalle gar mit dem Synonym concordantia, um bei consonantia die dominierende Bedeutung eines gleichzeitigen Erklingens herauszustellen (zit. oben, III.).

In diesem Zusammenhang unterscheidet Jacobus Leod. eine gewöhnliche, erweiterte Bedeutung (im Sinne von bloßem Zusammenklingen) von einer besonderen, engeren (im Sinne von Konkordanz als einem Wohlklang, wie im Fall der von Boethius tradierten fünf pythagoreischen symphoniae):

Speculum musicae, loc. cit. II, 2: Consonantia enim est simul vel cum alio sonantia, quando scilicet unus sonus cum alio sonat (CSM 3, II, 9: II,11);

II, 4: Item consonantia, sumpta pro sonis simul prolatis, dupliciter accipitur quia vel communiter et absolute, vel specialiter et appropriate secundum duplicem nominis consonantiae expositionem, ut consonantia dicatur uno modo a „consono, nas" sumendo consonare pro simul vel cum alio sonare, alio modo ut dicatur a „consonare" pro „concordare".

Consonantia, primo modo sumpta, dicitur de mixtione sonorum omnium distinctorum aequalium vel inaequalium, sive illorum mixtio dulciter et concorditer auditui se faciat, sive non, dum tamen ad certam reducibilis sit proportionem in numeris, sive illa sit simplex, sive mixta. Consonantia autem specialiter et appropriate dicta est illa quae dicitur de distinctis sonis concorditer et conformiter auditui se facientibus et quorum mixtio in proportione simplici, multiplici, vel superparticulari fundatur, et, hoc modo solum, videntur antiqui musici consonantiam accepisse qui non posuerunt nisi quinque consonantias, scilicet diapason, diapente cum diapason, bis diapason, diapente, et diatessaron (17: IV,8–10);

II, 110: Videtur autem..., quod consonantia sumi potest large et communiter, vel stricte et specialiter, secundum duplicem sui nominis expositionem ut dicatur a consonando, idest simul sonando, vel a consonando, idest concordando (252: CX,1).

Die von Jacobus angeführte etymologische Herleitung („a consonando") dient in der von John Wylde kopierten *Musica Gwydonis* zum Ausschluß von vier der insgesamt sieben Intervalle vom Begriff consonantia (zit. oben, III.); sie begegnet später noch öfter, bei Florentius de Faxolis etwa in Kontrast zu jener anderen Etymologie („a consequendo") im Kontext sukzessiver Tonverbindungen (zit. ibid.) sowie bei P. de Cannuzzi (Canuntius), *Incipiunt Regule florum musices* (Florenz 1510, f. d), und B. Rossetti, *Libellus de rudimentis musices* (Verona 1529, f. b i'; beide zit. → *Melodia* I. (2)), oder bei J. Burmeister, *Musica ἀυτοσχεδιαστικοῦ* [sic] (Rostock 1601; zit. oben, II. (1)(b)).

Vielleicht als Reaktion auf die im vorangehenden Abschn. dargestellte Assoziation von Konsonanz mit gewissen ästhetischen Eindrücken lebt im 18. Jh. der Hinweis von Jacobus Leod. auf zwei divergierende Verwendungen dieses Begriffs wieder auf, wonach bei Konsonanz dem Wortgehalt nach zunächst von einer allgemeinen Bedeutung im Sinne von Zusammenklingen auszugehen sei:

A. Malcolm, *A Treatise of Musick* (Edinburgh 1721; zit. oben, V.);

E. Chambers, *Cyclopædia* (London 1728): *Consonance*, in Musick, is ordinarily used in the same Sense with *Concord*, *viz.* for the Union or Agreement of two Sounds produced at the same time... Accordingly, most Authors confound the two together: Tho some of the more Accurate distinguish 'em; making *Consonance* to be what the Word implies, a mere *sounding of two or more Notes together*, or *in the same time*... (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 86 b f.); dieselbe Bedeutung von consonance in Gegenüberstellung zu succession in den Art. *Concord* u. *Discord*;

L. Euler, *Tentamen novae theoriae musicae*, loc. cit. IV: Plures soni simplices simul sonantes constituunt sonum compositum, quem hic consonantiam appellabimus. Ab aliis quidem consonantiae vox strictiore sensu accipitur, vt tantum denotet sonum compositum auditui gratum multumque suauitatis in se habentem: hancque consonantiam distinguunt a dissonantia, quae ipsis est sonus compositus parum vel nihil suauitatis complectens (56);

RousseauD (Paris 1768), Art. *Consonnance*: C'est, selon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou plusieurs Sons entendus à la fois; mais on restraint communément la signification de ce terme aux Intervalles formés par deux Sons, dont l'Accord plaît à l'oreille... (114); eine ähnliche Trennung zwischen allgemeiner (aber ungebräuchlicher) und spezieller, eingeschränkter Bedeutung von Konsonanz im KochL (Ffm. 1802, Art. *Consonanz*, 363), bei J.-J. de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de compos.* (Paris 1803, 33 f.), sowie im Castil-BlazeD (Paris 1821, Art. *Consonnance*, 137 f.), GathyL (Hbg 1835, Art. *Consonanz*, 81 b f.) u. DommerL (loc. cit., Art. *Consonanz u. Dissonanz*, 190).

(d) Genauso nachhaltig wird die VERSCHIEDENHEIT der beiden Töne als notwendige Voraussetzung für die Bedeutung von Dissonanz und insbesondere von Konsonanz tradiert, wobei Hieronymus de Moravia, *Tract. de musica* (zw. 1271/74 u. 1289; ed. Cserba, Regensburg 1935, 63 f.), und – in etwas modifizierter

Form – noch H. Glarean, *Isagoge in musicen* (Basel 1516, f. C 3), zu diesem Zweck eigens den Passus aus Boethius, *De inst. musica* I, 31 (zit. oben, II.), wiedergeben, während Engelbertus prononciert die in consonantia gelegene Ambivalenz von Ähnlichem und Unähnlichem zum Ausdruck bringt:

Johannes Aegidius Zam., *Ars musica* (zw. 1260 u. 1280) X: Consonantiam uero efficit dissimilitudo, non similitudo (CSM 20, 82: X,6);
Engelbertus Admont., *De musica* (um 1300) II, 27: ...sed consonancia proprie est vocum partim consimilium, partim dissimilium: consimilium quidem secundum proporcionem divisionis intervallorum, et dissimilium secundum elongacionem suarum distanciarum id est sue arsis et thesis ad invicem (ed. Ernstbrunner, Tutzing 1998, 237: XXVII,5; vgl. GS II, 318 a).

Andere Theoretiker ergänzen noch gleichbedeutende Bestimmungen wie auseinanderstehend oder verschieden, wenn sie sich nicht eng an Boethius' Ausführungen orientieren:

Hucbald, *De harmonica inst.* (zw. 893 u. 899): Nam in consonantia duae uoces simul a se omnino distantes, simul concorditer sonant (ed. Chartier, *L'œuvre mus. d'Hucbald de Saint-Amand*, [Montréal] 1995, 138, 6–7; vgl. GS I, 104 b);
Jacobus Leod., *Speculum musicae*, loc. cit. II, 6: Dicitur igitur quod consonantia est vocum vel sonorum dissimilium, idest inaequalium, quorum scilicet unus sonus gravior est alio. Et sic ad consonantiam quam definit ibi Boethius non sufficit sonorum distinctio, sed cum hoc inaequalitas (CSM 3, II, 21: VI,6);
J. Nucius, *Musices poeticæ... præceptiones absolutißimæ* (Neisse 1613) II: Quid ergo est Concordantia sive Consonantia? *...Est dissimilium inter se vocum seu sonorum in unum redacta concordia. Ex hac definitione apparet Consonantiam ex inæqualibus & dißimilibus sonis, hoc est, ex acuto & gravi conflari...* (f. B 4').

Die Akzentuierung ungleicher Töne zumal bei Konsonanz tangiert letztlich die Frage, ob der Unisonus (→ *Isotonos* III. u. (1)(a)–(b); dort die Belege der im Folgenden nicht eigens zit. Autoren) dem Begriff zu subsumieren ist, was Boethius (vgl. oben, II.) und in seiner Nachfolge etwa Johannes Boen (*Musica*, 1357, IV; ed. Frobenius, Stuttgart 1971, 64 f.) ausschließen. Dieses Problem bleibt über lange Zeit – und damit parallel zur Tradition der ptolemäischen voces-Klassifizierung (vgl. oben, II. (1)(c)) – virulent.
Nachgerade zum Topos gerät der beispielsweise in der Philippe de Vitry zugeschriebenen *Ars nova* (um 1320) formulierte Aspekt, daß der Unisonus insofern eine Sonderstellung einnimmt, als er zwar nicht als consonantia per se, dafür aber als Ausgangspunkt („principium") aller consonantiae gelten könne, die folglich nicht ohne ihn bestehen könnten (worin sich also fast dieselbe Argumentation wie bei der Subsumierung des Unisonus unter den Intervallbegriff widerspiegelt; → *Intervallum* I. (3)(b)). Und Johannes de Muris handelt in seinem Kontrapunkt-Trakt. (um 1330) mit dem Incipit „Quilibet affectans" vom Unisonus als „fons et origo omnium aliarum consonantiarum"; dazu heißt es in späteren Texten ergänzend:

B. Ramis de Pareja, *Musica pract.* (Bologna 1482) II, 1, 1: De unisono tamen nulli dubium, quia idem a se ipso non differt. Nec propterea inter consonantias computatur, quia consonantia non est similium sed dissimilium in unum redacta concordia aut dissimilium sonus permixtus et conformis suaviterque auribus accidens, dissonantia vero aspera, ut ait B o e t i u s, et iniucunda collisio, quia uterque integer nititur pervenire nec alter alteri cedit, ut latius in theoricis demonstrabimus.
Est tamen unisonus in musica sicut unitas in arithmetica principium numerorum, fons et origo consonantiarum (ed. Wolf, BIMG I, 2, Lpz. 1901, 63); vgl. N. Burzio, *Musices opusculum* (Bologna 1487, II, 1, f. e iij');
P. Aaron, *De inst. harmonica* (Bologna 1516) III, 2: Et simplex est unisonus: qui quidem improprie consonantia dicitur: siquidem consonantia: ut ipsum nomen indicat proprie ex duabus, uel pluribus constat uocibus. Ideo tamen inter consonantias numeramus: quia basis quædam, & quasi elementum: siue principium est consonantiarum: sicut in numeris unum (f. 37').

Die Diskussion um die Vereinbarkeit der beiden Begriffe Unisonus und Konsonanz reicht bis zu Werckmeister und läßt sich noch in einem späteren Lexikon-Art. nachlesen:

A. Werckmeister, *Mus. Temperatur...* (Ffm. u. Lpz. 1691) VIII: Es muß ein Unterschied *inter unisonum & æquisonum* gemachet werden, gleichwie *inter unitatem* und *proportionem æqualitatis*, so ist die Sache schon klar, und ist der *æquisonus* auff gewisse Art eine *Consonantia*; Der *unisonus* aber weder *Consonans* noch *Dissonans*, sondern *Principium Intervallorum*, und dieses ist auch der alten *Musicorum* Meinung (17); vgl. *Hypomnemata musica* (Quedlinburg 1697, 4 f.);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Einklang*: Einige rechnen den Einklang unter die Consonanzen; andre aber verwerfen dieses, indem sie sagen, daß das Wort Consonanz nur von Intervallen gebraucht werde, oder von Tönen, die in Ansehung der Höhe verschieden sind (305 a).

Dieselbe Frage der Zugehörigkeit zum Konsonanzbegriff stellt sich in geringerem Maße, aber über einen ähnlich langen Zeitraum, ebenso bei der Oktave (obgleich sie von Boethius selbstverständlich dem Begriff consonantia subsumiert worden war). In Anlehnung an die erwähnte voces-Klassifizierung differenzieren verschiedene Theoretiker zwischen gleich- (bei Oktave) und zusammenklingend (bei Quinte und Quarte), auch weil die proportio multiplex weniger auf eine Konsonanz als vielmehr eine Aequisonanz hinweise; Engelbertus etwa orientiert sich dabei eng an Guido Aret. (vgl. oben, III.), indem er der Oktave die Eigenschaft einer „von Verschiedenheit geprägten Konsonanz" abspricht:

Pseudo-Beda, *Musica theor.* (um 700): ...superparticularis etiam consonantias tantum, multiplex vero non tam consonantias quam aequisonantias efficit (ed. Pizzani, in: Romanobarbarica V, 1980, 335);
Anon. cod. Pragensis (11. Jh.) mit dem Incipit „Quemadmodum vocis articulatae": Quamquam etiam ibi non per diatesseron simphoniam succinat vel per diapente concinat organum (quod supra consonantiam diximus), quod proprium vocis est organum in naturali musica, quod

et ibi pro libitu posset fieri, tamen per diapason et (dis)diapason ibi artificaliter canitur (quod et supra aequisonantiam nominavimus) (ed. Schmid, *Musica et scolica enchiriadis*, München 1981, 224: 20–25);
Engelbertus Admont., *De musica*, loc. cit. I, 14: Sunt etiam VII littere tantum quibus voces designantur, quia primarum et simplicium consonanciarum musicalium sunt VII differencie tantum, secundum illud Virgilii: *Septem discrimina vocum* etc., videlicet semitonium, tonus, semiditonus, dytonus, dyatessaron, dyapente, ac dyapason, que tamen non est consonancia differencialis secundum Gwidonem, quia non facit aliam speciem vocis, sed eandem in acutis que erat in gravibus... (187: XIIII,14–15; vgl. GS II, 296 b).

Anklänge an diese Erörterung finden sich bis ins 18. Jh.:

S. Calvisius, *Exercitatio musica tertia* (Lpz. 1611) XII: Id autem est Διὰ πασῶν, quod propterea non consonum propriè, sed æquisonum intervallum appellatur... (50);
W. Schonsleder, *Architectonice musices universalis* (Ingolstadt 1631) I, 3: Posito fundamento seu prima nota, omnis musica duas habet consonantias, tertiam & quintam: his adijcitur octaua quæ potius distantia est quam consonantia, cum nihil habeat varietatis aut diuersitatis (2);
J.-Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie*, loc. cit. I, 3: Il faut conclure de tout de que nous venons de dire, qu'il n'y a que trois Consonances premieres, qui sont la *Quinte* & les deux *Tierces*, dont se compose un accord qui s'appelle *naturel* ou *parfait*, & d'où prov(en)iennent trois Consonances secondes, qui sont la *Quarte* & les deux *Sixtes*..., laissant à part l'Octave qui doit être sous-entenduë dans chacun de ces accords, & pour qui le terme de Consonance n'est pas aussi propre que celuy d'*Equisonance*, dont la plûpart des meilleurs Auteurs l'ont ornée (13 f.); vgl. *Nouveau systême de musique théor.* (Paris 1726, 4).

(2) Neben den beschriebenen konservativen Tendenzen gibt es seit dem 18. Jh. andererseits Bestrebungen einer NEUORIENTIERUNG HINSICHTLICH DER BEDEUTUNGEN von Konsonanz und Dissonanz.

(a) Aus der Übertragung beider Bezeichnungen auch auf drei- oder gar mehrtönige Zusammenklänge seit J. Lippius (1610) mit einer Differenzierung des Begriffs trias musica in consonans und dissonans (→ *Trias* I.) resultiert im frühen 18. Jh. die Identifizierung von Konsonanz mit den Tönen des sogenannten Dur- oder Molldreiklangs, so daß dieser DREIKLANG ALS INBEGRIFF VON KONSONANZ gilt, wohingegen alle nicht darauf zurückführbaren Akkorde dem Begriff Dissonanz zugeschlagen werden.
Nachdem bereits J. Mattheson in seinen frühesten Schriften einen solchen Konnex angedeutet hat (zit. → *Trias* I. (1)), bezeichnet J.-Ph. Rameau zunächst diejenigen Akkorde, die sich aus dem Dreiklang („l'accord parfait") durch Hinzufügung einer weiteren Terz ergeben, als dissonante Akkorde und gibt erst später dem Dreiklang selbst den Ausdruck konsonanter Akkord:

Traité de l'harmonie (Paris 1722) I, 7: En effet, pour former *l'accord parfait*, il faut ajoûter une *Tierce* à l'autre. & pour former tous les *accords dissonans*, il faut ajoûter trois ou quatre *Tierces* les unes aux autres; la difference de ces accords dissonans ne provenant que de la differente situation de ces *Tierces*... (33);
Nouveau systême de musique théor. (Paris 1726) XXII: Il n'auroit pas marqué quatre Accords differens d'un même Chiffre, il y auroit fait distinguer l'*Accord consonant* du *Dissonant*, &c. Au lieu qu'il ne marque souvent que d'un simple 6. & l'*Accord consonant* de la *Sixte* & celuy de la *Sixte quarte*, & l'*Accord dissonant* de la *Sixte*, & celui de la *Sixte-quinte*, &c. (93).

Diese Bezeichnungsweise wird aus dem Franz. durch die Übersetzung einer Schrift d'Alemberts in die dtsch. Musiktheorie vermittelt (was sich später insbesondere bei H. Riemann manifestiert; vgl. unten, VI. (2)(c)):

L. Gervais, *Methode pour l'accompagnement du claveçin* (Paris 1733): Les Accords sont de deux especes differentes, qui sont, les *Consonans*, & les *Dissonans*...
Les Accords Consonans sont au nombre de trois: sçavoir, le *Parfait*, l'*Accord de Sixte*, & celuy de *Quarte & Sixte*...
Tous les autres Accords sont *Dissonans* (4);
J.-Le Rond d'Alembert, *Elemens de musique, theor. et pratique* (Paris 1752) V: Un accord composé de sons dont l'union plaît à l'oreille, s'appelle *accord consonant*; & les sons qui forment cet accord s'appellent *consonances* les uns par rapport aux autres (10; als Konsonanzen werden Oktave, Quinte, Terz genannt);
Un accord composé de sons dont l'union déplaît à l'oreille s'appelle *accord dissonant*, & les sons qui le forment sont appellés *dissonances* les uns par rapport aux autres (11; Dissonanzen „par rapport à lui" sind Sekunde, Tritonus, Septime); vgl. *Systematische Einl. in d. mus. Setzkunst*, übers. von Fr. W. Marpurg (Lpz. 1757, 8);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Consonnance*: Les *Consonnances* naissent toutes de l'Accord parfait, produit par un Son unique, & reciproquement l'Accord parfait se forme par l'assemblage des *Consonnances* (115);
Art. *Dissonnance*: Tout Son qui forme avec un autre, un Accord désagréable à l'oreille, ou mieux, tout Intervalle qui n'est pas consonnant. Or, comme il n'y a point d'autres Consonnances que celles que forment entre eux & avec le fondamental les Sons de l'Accord parfait, il s'ensuit que toute autre Intervalle en une véritable *dissonnance*... (155);
J. A. P. Schulz (publ. unter dem Namen J. Ph. Kirnbergers), *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch d. Harmonie* (Bln u. Königsberg 1773): Die ganze Harmonie besteht nur aus zween Grundaccorden, die der Ursprung aller andern Accorde sind...; diese sind:
α) der consonirende Dreyklang... und
β) der dissonirende wesentliche Septimenaccord... (5);
G. Weber, *Versuch einer geordneten Theorie d. Tonsetzkunst* (Mainz [1817–21] ²1824): Konsonanzen oder konsonirende Töne nennt man aber nur diejenigen, welche die Bestandtheile einer Dreiklangharmonie ausmachen; und demnach ist nur die Dreiklangharmonie eine konsonirende Tonverbindung, ein konsonirender Akkord; – dissonirend heisst hingegen jeder andere Ton, und dissonirend ist mithin jeder Zusammenklang, in welchem sich irgend ein anderer Ton befindet, als der Grundton, dessen Terz, und die Grundquinte (I, 246 f.);

Wir könnten daher die ganze Unterscheidung von Kon-, und Dissonanzen füglich entbehren. Um indessen von der bis hierher auf dieselbe verwendeten Aufmerksamkeit doch einigen Vortheil zu haben, wollen wir sie wenigstens zur Bereicherung unseres Kunstwörterbuches benutzen, indem uns das Kunstwort Konsonanzen immerhin einen gemeinschaftlichen Namen darbietet für Grundnote, eigentliche Terz, und Quinte, – das Wort Dissonanz aber einen Namen für jeden Ton, welcher nicht der Grundton, nicht dessen Terz, und nicht Quinte desselben, sondern irgend etwas Anderes ist (251);
H. Bellermann, *Der Contrapunct* (Bln 1862; zit. oben, IV. (2));
B. Ziehn, *Harmonie- u. Modulationslehre* (Bln 1888): Mit den Begriffen „Wohlklang" und „Missklang" (oder gar „Uebelklang") haben die Worte „*Consonanz*" und „*Dissonanz*" Nichts gemein. Diese Bezeichnungen sind lediglich als Gattungsnamen für Accorde und Intervalle zu betrachten.
Consonanzen sind der Dur- und der Molldreiklang, sowie die Intervalle, welche in einem solchen Dreiklange vorkommen; nämlich grosse und kleine Terz, grosse und kleine Sexte, reine Quinte, Quarte und Octave...
Alle anderen Accorde, dessgleichen alle noch übrigen Intervalle, sind Dissonanzen (4).

(b) Beim Begriff Konsonanz wird im 19. Jh. der Aspekt einer EINHEIT akzentuiert, der dem Pendant Dissonanz (noch) fehlt:

F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst* I (Lpz. 1837): Consonanz und Dissonanz wirken beide harmonisch und sind daher beide brauchbar und mithin in ihrer Art wohlgefällig. Alle Harmonie aber ist oder strebt nach vollkommener Einheit, und im Accorde vereinen sich mehrere Töne zum Einklang eines Tons, der in seinen Theilen unterschieden werden kann, aber doch einen Gesammtton bildet. Das Consonirende ist bestimmtes Gewordenseyn der Einstimmung und abgeschlosssene Einheit, aus welcher sich neue Einheiten entwickeln können. In ihm umfaßt der Verstand die Einheit mit Sicherheit. Das Dissonirende ist werdende Einstimmung, noch unvollendete Einheit, wo die disparaten Verhältnisse zu ordnen dem Verstande nicht leicht wird (133 f.);
M. Hauptmann, *Die Lehre von d. Harmonik*, hg. von O. Paul (Lpz. 1868): Das neuere [sc. Harmoniesystem] beruht nicht auf der Dissonanz, denn Dissonanz ist eine Zweiheit, ein Zweifel, der keine Ruhe gewähren, keine Basis bilden kann; es beruht aber auf der aus der Dissonanz durch ihre Auflösung gewonnenen Consonanz, auf der Consonanz, die im Gegensatz der Zweiheit als Einheit erkannt wird (111);
J. Achtélik, *Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien* (Lpz. 1922): Zweiklänge, die von unserm Ohr als klangliche Einheit aufgefaßt werden, heißen Konsonanzen. Dissonanzen hingegen heißen Zweiklänge, die von unserm Ohr nicht als klangliche Einheit erkannt werden, die vielmehr einer Klärung, einer Auflösung bedürfen (6).

(c) In der zweiten Hälfte des 19. Jh. entwickelt sich – aufbauend auf den Gedanken Hauptmanns und A. von Oettingens – ein „FUNKTIONSHARMONISCHER KONSONANZ- UND DISSONANZBEGRIFF" (MGG VII, 1958, 1510), den namentlich Riemann seit den 1870er Jahren exemplifiziert, wobei ihm zufolge grundsätzlich zwischen der (hier angesprochenen) mus. Bedeutung und einer rein akustischen zu differenzieren sei:

Katechismus d. Harmonielehre (Lpz. 1890): Man hat zunächst zu unterscheiden zwischen musikalischer und akustischer Dissonanz. Akustisch dissonante Zusammenklänge sind stets auch musikalisch dissonant, dagegen können auch akustisch konsonante Zusammenklänge musikalisch dissonant sein. Unter allen Umständen dissonant sind diejenigen Töne gegeneinander, welche nicht demselben Klange angehören können z. B. *c* und *cis* (7).

Ausgehend von der Obertonreihe und einer analogen Untertonreihe nennt Riemann als Unterscheidungskriterium für Konsonanz und Dissonanz die Zugehörigkeit der betreffenden Töne zu ein und derselben Quintgeneration, worunter er den jeweils 2., 3. und 5. Ton versteht:

Tonverwandtschaft (publ. unter dem Pseudonym Hugibert Ries; NZfM Bd. 69, 1873): Consonanz ist der Zusammenklang von Tönen, die im ersten Grade verwandt sind, d. h. welche derselben Quintgeneration angehören (31 a);
Töne, die nicht im ersten Grade verwandt sind, dissoniren gegen einander, oder Dissonanz ist der Zusammenklang von Tönen, die verschiedenen Quintgenerationen angehören (31 b).

In seiner Dissertation *Ueber d. mus. Hören* (Lpz. 1874) präzisiert Riemann in diesem Sinne, „dass zwischen Konsonanz und Dissonanz ein principieller Unterschied existirt" (5). Beide Begriffe siedelt er auf der psychologischen Ebene an, indem er dem Begriff der Tonvorstellung eine entscheidende Bedeutung zumißt und somit zur „wahren Definition" von Konsonanz und Dissonanz gelangt:

Skizze einer Neuen Methode d. Harmonielehre (Lpz. 1880): Es ist nämlich keineswegs genügend, einen Akkord als Konsonanz auszuweisen, wenn die ihn bildenden Töne als Prim, Terz und Quint eines und desselben Klanges verstanden werden können; vielmehr ist ein Akkord erst dann konsonant, wenn alle seine Bestandtheile als Prim, Terz und Quint eines und desselben Klanges verstanden werden müssen und wirklich verstanden werden. Mit anderen Worten: die musikalische Konsonanz ist weder ein physikalischer, noch ein physiologischer, sondern vielmehr ein psychologischer Begriff, nicht das Ergebniss so oder so zusammentreffender Schallwellen oder Tonempfindungen, sondern so oder so kombinierter Tonvorstellungen. Erst der vorgestellte, d. h. seinem logischen Zusammenhange nach verstandene Akkord ist Konsonanz oder Dissonanz (62 f.);
Die Natur d. Harmonik, Sammlung mus. Vorträge IV, 40 (Lpz. 1882): Die Psychologie lehrt, daß nicht mehrere Vorstellungen koordinirt in der Auffassung zu bestehen vermögen, sondern eine dominirt und die andere erscheint

als ihr widersprechend, sie störend. Dieser Satz bewahrheitet sich in der vollkommensten Weise beim musikalischen Vorstellen; er giebt den Schlüssel für die wahre Definition der Begriffe Konsonanz und Dissonanz... Konsonanz ist die einheitliche Auffassung der einen und denselben Klang vertretenden Töne im Sinne dieses Klanges; Dissonanz dagegen der Widerspruch gegen den den Hauptinhalt der Vorstellung bildenden Klang, die Störung der Einheitlichkeit desselben durch einen oder mehrere Töne, welche andere Klänge vertreten. Die im dissonanten Akkord gleichzeitig vertretenen Klänge erscheinen also nicht koordinirt, sondern einer erscheint als der Hauptinhalt der Vorstellung und der andere als bloße Modifikation derselben (188 f.).

Die für den Begriff Dissonanz signifikanten Töne, also etwa die Septime im Dominantseptakkord oder die Sexte im Quintsextakkord auf der Subdominante, nennt Riemann später „charakteristische Dissonanzen" (*Vereinfachte Harmonielehre oder d. Lehre von d. tonalen Funktionen d. Akkorde*, London u. New York 1893, 61). Dagegen wendet er auf jene für sich betrachtet konsonanten Dreiklänge, die nicht auf Tonika, Dominante oder Subdominante einer Tonart stehen, die Bezeichnung Scheinkonsonanz an, die wiederum andere Autoren durch den Ausdruck Auffassungsdissonanz ersetzt wissen wollen:

RiemannL (Lpz. [5]1900): Scheinkonsonant, ein wichtiger Begriff der spekulativen Theorie der Musik; scheinkonsonant sind nämlich diejenigen Dissonanzen, welche isoliert betrachtet mit Konsonanzen zusammenfallen z. B. der aus Prim, Terz und Sexte (statt Quinte) bestehende Akkord oder der aus Prim, Quarte und Sexte statt Prim, Terz und Quinte bestehende; alle Parallelklänge und Leittonwechselklänge sind scheinkonsonant (998 b); vgl. *Die Elemente d. Mus. Aesthetik* (Bln u. Stuttgart 1900, 101);
R. Louis u. L. Thuille, *Harmonielehre* (Stuttgart [1907] [3]1910): H. Riemann hat solche unter der äußeren Gestalt von consonierenden Accorden auftretende dissonierende Harmonien Scheinconsonanzen genannt: denn ihre Consonanz sei nur scheinbar. Als einen für ihre Eigenart weit bezeichnenderen Ausdruck möchten wir das Wort: Auffassungsdissonanz vorschlagen. Denn darum handelt es sich hier doch, daß gewisse Accorde, die außerhalb des musikalischen Zusammenhangs jederzeit consonieren, gelegentlich so gebraucht werden können, daß sie für die harmonische Auffassung dissonieren (46).

Der von Riemann monierten Verwechslung einer musikalischen und akustischen Bedeutung von Konsonanz oder Dissonanz versuchen andere Autoren dadurch auszuweichen, daß sie deutlicher voneinander sich abhebende Begriffe wählen:

Oettingen, *Das duale Harmoniesystem* (Lpz. 1913): Ich ersetze das Wort Dissonanz im akustischen Gebiete durch Diskordanz, da es gut dem „nicht in ein Ganzes Erfaßten" Ausdruck gibt. In musikalischer Hinsicht sollte das Wort Dissonanz als ein schlecht gewähltes, weil gar nicht zutreffendes, für immer beseitigt werden. – Eine musikalische Dissonanz ist eine Doppel- oder Bi-Konsonanz, kürzer eine Bissonanz (42 f.);
R. Reti, *Tonality in modern music* ([1958] NA New York 1962) III: Here it is important not to forget that dissonances and discords are not identical. Dissonance is a musical, while discord is an acoustical, phenomenon. Dissonance simply points to a state of tension (90).

(d) C. Stumpf propagiert zwischen Konsonanz – Dissonanz und den Antonymen Konkord(anz) und Diskord(anz) eine BEGRIFFLICHE ABGRENZUNG, JE NACHDEM OB ZUSAMMENKLÄNGE MIT ZWEI ODER SOLCHE MIT DREI UND MEHR TÖNEN GEMEINT SIND. Nachdem er bereits 1890 – ausgehend vom Begriff der Tonverschmelzung – im Blick auf mehr als zweitönige Zusammenklänge andeutet, daß durch „Hinzufügung eines beliebigen dritten und weiteren Tones... der Verschmelzungsgrad zweier gegebener Töne in keiner Weise beeinflusst" werde (*Tonpsychologie* II, Lpz. 1890, 136), stellt er in *Konsonanz u. Dissonanz* (Beitr. zur Akustik u. Musikwiss. H. 1, 1898) die Frage, „wie man Dissonanz von Mehrklängen überhaupt definirt" (105), ohne sie bereits endgültig lösen zu können:

Unsere Definition von Konsonanz und Dissonanz bezog sich zunächst auf Zweiklänge. Für Dreiklänge, worin zwei Töne konsoniren können, während der dritte mit beiden oder mit einem von ihnen dissoniren kann, gilt es daher eine positive Bestimmung zu treffen... (ibid.).

Obwohl Stumpf anscheinend im selben Jahr schon zu diesem Zweck das Gegensatzpaar Konkord – Diskord einführt, wie er in *Konsonanz u. Konkordanz* (Beitr. zur Akustik u. Musikwiss. H. 6, 1911, 117, Anm. 2) anmerkt, exponiert er erst an dieser Stelle seine neue Begriffsnomenklatur. Die Bedeutung von Konsonanz und Dissonanz sei auf Verbindungen nur zweier Töne limitiert, womit er sich im Einklang mit den meisten Theoretikern sieht:

Ferner finden Konsonanz und Dissonanz im ursprünglichen und eigentlichen Sinne nur zwischen je zwei Tönen statt. Die Alten haben auch in dieser Beziehung in ihrer prägnantesten Definition das Richtige getroffen (124; in der betreffenden Anm. zitiert er die symphonia-Definitionen von Kleoneides und Nikomachos).

Davon ausgehend – und in bewußter Allusion zum Ausdruck Akkord für jeden „verständlichen... Mehrklang" (zit. → *Accord* II. (2)(c)) – bezeichnet Stumpf konsonante Akkorde als Konkorde und dissonante Akkorde als Diskorde sowie deren jeweilige Eigenschaft mit den Antonymen Konkordanz – Diskordanz:

Die Akkorde zerfallen... in zwei scharf geschiedene Klassen. Man hat sie als konsonante und dissonante Akkorde bezeichnet. Aber es sei mir gestattet, zwei andere Ausdrük-

ke einzuführen und durch Definitionen zu erläutern, die sich unmittelbar an den Ausdruck und Begriff des Akkordes anschliessen. Die Bildung dieser Ausdrücke hat, wie wir sehen werden, ihre guten Gründe.
Als k o n k o r d a n t e Akkorde, kurz K o n k o r d e, bezeichnen wir alle Dreiklänge im vorher erwähnten und gewöhnlichen Sinne des Wortes, also alle Haupt- und Nebendreiklänge in Dur und Moll nebst ihren Um- und Weitlagerungen. Eine conditio sine qua non jedes Konkordes ist..., dass er eine Quinte oder deren Umkehrung, eine Quarte enthält, ferner eine Terz oder deren Umkehrung, eine Sexte.
Als d i s k o r d a n t e Akkorde oder D i s k o r d e bezeichnen wir alle übrigen Akkorde, also solche, die aus Dreiklängen durch Hinzufügung bestimmter rationell gerechtfertigter Töne oder durch bestimmte Alterationen der Dreiklangstöne selbst entstehen (132 f.);
Und nun die Abstrakta. K o n k o r d a n z nennen wir die Eigenschaft eines Mehrklanges, die ihn zum Konkord stempelt, also seinen Aufbau nach dem Prinzip der Maximalzahl mit dem Grundton konsonierender Töne innerhalb der Oktave in der Richtung von unten nach oben und nach der Rangfolge der Konsonanzgrade...
D i s k o r d a n z ist die Eigenschaft eines Mehrklangs, die ihn zum Diskord stempelt, also eine Struktur, die aus Dreiklängen durch eine der oben genannten Operationen entsteht.
Man sieht hieraus, dass es sich bei Konkordanz und Diskordanz um viel kompliziertere Begriffe handelt wie bei Konsonanz und Dissonanz, d a s s a b e r d i e s e d a b e i v o r a u s g e s e t z t w e r d e n (134); vgl. die konzise Zusammenfassung von R. Münnich, *Konkordanz u. Diskordanz* (ZIMG XIII, 1911, besonders 52), sowie Riemann, *Stumpf's „Konkordanz u. Diskordanz“* (ibid.).

Stumpfs Begriffserklärungen, die nur wenige Autoren wie G. Revesz (*Einführung in d. Musikpsychologie*, Bern [1946] ²1972, 106 ff.) oder H. J. Moser (*Dissonanz u. Diskordanz*, SMZ XCVIII, 1958) übernehmen, werden von A. Wellek für obsolet erklärt:

Musikpsychologie u. Musikästhetik (Ffm. 1963): Die Anschauung S t u m p f s (1911), daß Konsonanz und Dissonanz im strengen Sinne nur den Zweiklängen zukommen, der Zusammenklang der Mehrklänge etwas grundsätzlich anderes und daher auch anders zu benennen sei („Konkordanz“ und „Diskordanz“), ferner daß nur eine bestimmte Auslese von Mehrklängen als „Akkorde“ („Konkorde“ und „Diskorde“) bezeichnet werden sollten, ist heute überholt (59).

(3) Im 20. Jh. wächst die Kritik an der üblichen Verwendungsweise teilweise unter Hinweis auf eine nur graduelle Divergenz zwischen Konsonanz und Dissonanz, nachdem H. Bellermann noch einen prinzipiellen Unterschied akzentuiert hatte:

Die Grösse d. mus. Intervalle... (Bln 1873): Hiernach ist die Scheidung zwischen Consonanzen und Dissonanzen durchaus keine willkührliche Annahme, sondern es ist dieselbe in der Natur der Sache tief begründet (20 f.);
vgl. die einschlägigen Passagen bei H. Riemann (zit. oben, VI. (2)(c)).

Als einer der frühesten und markantesten Kritiker darf A. Schönberg gelten, der 1911 in seiner *Harmonielehre* (Wien ³1922) – unter Zugrundelegung der Verhältnisse in der Obertonreihe – die „Erkenntnis des bloß graduellen Unterschiedes zwischen Konsonanz und Dissonanz“ (462) vermitteln will; obwohl beide Ausdrücke „unberechtigt“ seien, behält er sich die „Einführung einer anderen Terminologie“ gleichwohl für einen späteren Zeitpunkt vor (so wie auch sein Schlagwort von der „Emanzipation der Dissonanz“ erst von 1925 datiert; vgl. unten, Exkurs):

Wenn ich nun die Ausdrücke Konsonanz und Dissonanz, obwohl sie unberechtigt sind, weiter verwende, so geschieht das deshalb, weil die Anzeichen dafür da sind, daß die Entwicklung der Harmonie das Unzulängliche dieser Einteilung in kurzer Zeit erweisen wird. Die Einführung einer anderen Terminologie in diesem Stadium hätte keinen Zweck und könnte kaum befriedigend gelingen. Da ich jedoch mit diesen Begriffen operieren muß, definiere ich Konsonanzen als die näher liegenden, einfacheren, Dissonanzen als die entfernter liegenden, komplizierteren Verhältnisse zum Grundton. Die Konsonanzen ergeben sich als die ersten Obertöne und sind desto vollkommener, je näher sie dem Grundton liegen (18; vgl. 386 f.).

Angesichts der kompositionsgeschichtlichen Entwicklungen im frühen 20. Jh. vertreten verschiedene Autoren die Auffassung, zwischen Konsonanz und Dissonanz sei allenfalls gradweise zu differenzieren; daran knüpft sich immer wieder der Hinweis auf das Veraltete einer solchen Bezeichnungsweise (die trotz allem in bestimmten kompositorischen Bereichen wie dem Kontrapunkt nach wie vor ihre Gültigkeit bewahrt hat; vgl. oben, IV. (2)):

F. Busoni, *Selbst-Rezension* (1912): Er [sc. Debussy] unterscheidet Konsonanz und Dissonanz; ich lehre diesen Unterschied zu leugnen (*Wesen u. Einheit d. Musik*, hg. von J. Herrmann, Bln u. Wunsiedel 1956, 76);
A. Schering, *Die expressionistische Bewegung in d. Musik*, in: *Einführung in d. Kunst d. Gegenwart* (Lpz. [1919] ²1920): Ein ganz neues harmonisches Fühlen umfängt uns, eine neue Auffassung vom Wesen der Dissonanz oder, wenn wir wollen, der Konsonanz.
Denn es geht, um es gleich zu sagen, überhaupt nicht mehr an, wie bisher von Konsonanz und Dissonanz zu sprechen. Ich will ein zeitgemäßes Bild wagen: es ist eine Demokratisierung der Zusammenklänge eingetreten; eine Aufhebung der bisherigen Klassenunterschiede. Es gibt nur noch Zusammenklänge als solche (156);
R. Réti, *Konsonanz u. Dissonanz* (Musikblätter d. Anbruch I, 1919/20): Eine Terminologie, die nie richtig war, heute aber fast schädlich wirkt (82);
Endfolgerung: k o n s o n i e r e n d u n d d i s s o n i e r e n d s i n d A u s d r ü c k e, d i e i n r i c h t i g e r A n w e n d u n g n u r z u r B e z e i c h n u n g e i n e r g r a d u e l l e n A b s t u f u n g g e b r a u c h t w e r d e n d ü r f t e n... Und die Worte Konsonanz und Dissonanz selbst könnten folgerichtig nur als Gradmesser einer irgendeinem Klange innewohnenden besonderen Substanz angewendet werden... (83);
H. Erpf, *Studien zur Harmonie- u. Klangtechnik d. neueren Musik* (Wiesbaden 1927): Die vorliegende Darstellung verzichtet bewußt auf eine Reihe von Vokabeln, die durch

das unerträgliche Geschwätz der Auch-Theoretiker unbrauchbar gemacht worden sind. Z. B. ist auch das Begriffspaar Konsonanz – Dissonanz absichtlich aus dem Aufbau der Theorie der Harmonik ausgeschieden (34, Anm. 1).

Für I. Wyschnégradsky verlieren die Begriffe Konsonanz und Dissonanz ihre Bedeutung letztlich ebenso durch die von ihm mit Ultrachromatik bezeichnete kompositorische Einbeziehung sogenannter Mikrointervalle (→ *Intervallum* II. (1)):

L'énigme de la musique moderne II (Rev. d'Esthétique II, 1949): A ce propos, il faut remarquer que le principe ultrachromatique par lui-même, ne détruit pas le sens tonal et ne constitue pas une conception qualitative des rapports sonores; on peut très bien pratiquer l'ultrachromatisme tout en conservant le sens tonal classique et l'ancienne division des intervalles en consonances et dissonances, ce qui ne serait qu'un raffinement de l'ancien chromatisme à base tonale... Conformément au principe spatial, les nouveaux intervalles ne sont pas des dissonances, mais de nouvelles qualités sonores qui viennent s'ajouter aux anciennes comme de nouvelles „couleurs" intermédiaires (195 f.).

*

Exkurs: Die Formulierung „Emanzipation der Dissonanz", die vornehmlich mit dem Namen A. Schönbergs verbunden ist, verwendet laut Breig 1970, 232, erstmals R. Louis (*Der Widerspruch in d. Musik*, Lpz. 1893) in freilich noch pejorativer Weise zur Beschreibung der jüngsten Entwicklung der Musik. Anfangs sei das „Harmonische nur als solches κατ' ἐξοχήν, als Konsonanz" aufgetreten (55); und wenn später die „unverhüllte, wirkliche Dissonanz" eingeführt worden sei, so nur unter der Maßgabe, daß dies „vorübergehend, unwesentlich, also entweder als Durchgang oder Vorhalt" passiere:

Als aber Monteverde zuerst den Dominantseptaccord frei eintreten ließ, da begann jene nun nicht mehr zu hemmende Bewegung, welche die Harmonik der Neuzeit schuf, deren Wesen wir in dem Streben nach „Emancipation der Dissonanz" erkennen zu müssen glauben, und welche wie nichts Anderes dazu beigetragen hat, die Alleinherrschaft des Schönen in der Musik zu stürzen (ibid.);
Von der „Emancipation der Dissonanz" haben wir schon gesprochen; hier gab es keine Grenzen, und heute sind wir so weit, daß praktisch alle Dissonanzen frei sind, und die Anzahl der möglichen Akkorde hat sich so erweitert, daß kaum eine Töne-Zusammenstellung denkbar ist, die nicht auch faktisch anwendbar wäre (80); besagte Formel auch in *Die dtsch. Musik d. Gegenwart* (München [1909] ³1912, 208).

Schönberg selbst spricht in seiner *Harmonielehre* (Wien [1911] ³1922) zwar bereits von „anderen schon emanzipierten Dissonanzen" (391), bedient sich jedoch des Schlagwortes „Emanzipation der Dissonanz" erst in einem 1925 geschriebenen Aufsatz, wo er es in einer Parenthese direkt auf entsprechende (und im letzten Abschn. teilweise zit.) Passagen in seiner *Harmonielehre* bezieht:

Gesinnung oder Erkenntnis?, in: *25 Jahre Neue Musik*, Jb. 1926 d. Universal-Ed., hg. von H. Heinsheimer u. P. Stefan (Wien 1926): Abgesehen von denen, die auch heute noch mit ein paar tonalen Dreiklängen das Auslangen finden... haben die meisten lebenden Komponisten aus dem Wirken der Werke Wagners, Strauß', Mahlers, Regers, Debussys, Puccinis etc. in harmonischer Hinsicht gewisse Konsequenzen gezogen, als deren Ergebnis die Emanzipation der Dissonanz zu erkennen ist (21 f.);
Die Emanzipation der Dissonanz, das ist ihre Gleichstellung mit den konsonanten Klängen... geschah unbewußt unter der Voraussetzung, daß ihre Auffaßbarkeit gewährleistet werden kann, wenn gewisse Umstände das begünstigen (25); vgl. *Compos. with twelve tones* (1941; in: *Style and Idea*, New York 1950, 105) u. *My Evolution* (MQ XXXVIII, 1952, 527).

Lit.: C. Dahlhaus, Emanzipation d. Dissonanz, in: Aspekte d. Neuen Musik, Fs. H. H. Stuckenschmidt, Kassel 1968; W. Breig, Das Schicksalskunde-Motiv im „Ring d. Nibelungen", in: Das Drama Richard Wagners als mus. Kunstwerk, hg. von C. Dahlhaus, Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh. XXIII, Regensburg 1970; R. Falck, Emancipation of the Dissonance, Journal of the Arnold Schoenberg Inst. VI, 1982.

*

Lit.: H. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie im IX.–XIX. Jh., Lpz. 1898, Bln ²1921; A. Sotavalta, Zur Konsonanztheorie, Helsinki 1923; M. Appel, Terminologie in d. mittelalterlichen Musiktraktaten..., Bottrop 1935; N. Cazden, Mus. Consonance and Dissonance, Diss. Harvard Univ. 1947; C. Dahlhaus, Über d. Dissonanzbegriff d. Mittelalters, Kgr.-Ber. Köln 1958; ders. u. A. Wellek, Art. Konsonanz u. Dissonanz, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967; Fr. Winckel, A. Wellek u. C. Dahlhaus, Art. Konsonanz – Dissonanz, MGG VII, 1958; R. Crocker, Discant, Counterpoint, and Harmony, JAMS XV, 1962; L. Spitzer, Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung", hg. von A. G. Hatcher, Baltimore 1963; Fr. Reckow, Art. Concordantia, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967; W. Frobenius, Johannes Boens Musica u. seine Konsonanzenlehre, Freiburger Schriften zur Musikwiss. II, Stuttgart 1971, besonders 107–166; Kl.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. u. 15. Jh. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre u. zu d. Quellen, BzAfMw XIII, Wiesbaden 1974; ders., Tradition u. Innovation bei Guido von Arezzo, in: Kontinuität u. Transformation d. Antike im Mittelalter, hg. von W. Erzgräber, Sigmaringen 1989; ders., Mus. Elementarlehre im Mittelalter, in: Rezeption d. antiken Fachs im Mittelalter, Gesch. d. Musiktheorie III, Darmstadt 1990, besonders 125–141; ders., Boethius and the Judgement of the Ears, in: The Second Sense. Studies in Hearing and Mus. Judgement from Antiquity to the Seventeenth Cent., hg. von Ch. Burnett, M. Fend u. P. Gouk, Warburg Inst. Surveys and Texts XXII, London 1991; S. Gut, La Notion de Consonance chez les Théoriciens du Moyen Age, AMI XLVIII, 1976; S. Fuller, Theor. Foundations of Early Organum Theory, AMI LIII, 1981; A. K. Holbrook, The Concept of Mus. Consonance in Greek Antiquity and its Application in the Earliest Medieval Descriptions of Polyphony, Diss. Univ. of Washington 1983; B. Didier, La réflexion sur la dissonance chez les écrivains du XVIII[e] siècle: d'Alembert, Diderot, Rousseau, Rev. des Sciences Humaines LXXVI, 1987; R. P. Maddox, Terminology in the Early Medieval Music Treatises (ca. 400–1100 A. D.)..., Diss. Univ. of California, Los Angeles 1987; D. E. Cohen, Boethius and the *Enchiriadis* theory: The metaphysics of consonance and the concept of

organum, Diss. Brandeis Univ. 1993; DERS., Metaphysics, Ideology, Discipline: Consonance, Dissonance, and the Foundations of Western Polyphony, Theoria. Historical Aspects of Music Theory VII, 1993; FR. HENTSCHEL, Sinnlichkeit u. Vernunft in d. mittelalterlichen Musiktheorie. Strategien d. Konsonanzwertung u. d. Gegenstand d. *musica sonora* um 1300, BzAfMw XLVII, Stuttgart 2000.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 2001

Consort

consort (Akzentuierung cónsort), engl. Das Wort begegnet in verschiedenen, herkunftsmäßig wohl voneinander unabhängigen Bedeutungen: 1) seit dem frühen 15. Jh. als Substantiv (von lat. consors, bestehend aus con- zusammen und sors Schicksal, Los, über franz. consort) in der Bedeutung von Genosse, Teilhaber, Gesellschafter, Partner, Ehepartner, Begleiter, Gefährte, Kamerad, 2) seit der zweiten Hälfte des 16. Jh. (Herkunft unklar) als Substantivierung (ursprüngliche Akzentuierung consórt, später in Angleichung an 1) cónsort) des Verbums to consort (a) begleiten, Gesellschaft leisten, beiwohnen in der Bedeutung von Gemeinschaft, Gesellschaft, Partnerschaft, Kompagnie, Flottenverband, (b) übereinstimmen, zusammenstimmen, zusammenpassen in der Bedeutung von Übereinstimmung, Vereinbarung, Übereinkunft, Eintracht, Einklang.
Die mus. Verwendung beruht nach *The Oxford Engl. Dict.*, Oxford 1933, s. v. *consort* 2, auf einer Angleichung von franz. concert, ital. concerto an das von to consort, übereinstimmen, zusammenpassen, zusammenstimmen abgeleitete Substantiv aufgrund der partiellen Bedeutungsübereinstimmung und der ähnlichen Aussprache. Zu dieser Angleichung dürfte auch die Verwendung des ital. Wortes conserto als Synonym zu concerto beigetragen haben.

I. In mus. Bezug ist das Substantiv consort seit der zweiten Hälfte des 16. Jh. in England in der Bedeutung eines ANGENEHMEN ZUSAMMENSPIELS ODER ZUSAMMENKLINGENS VON INSTRUMENTEN ODER STIMMEN nachweisbar. Die Vielzahl gleichzeitiger Belege und die Verschiedenheit der Quellen lassen auf einen verbreiteten, längst eingebürgerten Wortgebrauch schließen.

II. Aus der umgangssprachlichen Verwendung schält sich ab dem letzten Viertel des 16. Jh. ein SPEZIELLER WORTGEBRAUCH MIT DEM BEDEUTUNGSKERN ENSEMBLE heraus. (1) Zunächst begegnet consort in der Bedeutung eines KLEINEN ENSEMBLES VON AUFEINANDER ABGESTIMMTEN INSTRUMENTEN im Kontext mus.-theatralischer Darbietungen. (2) Eine Einengung auf KLEINE INSTRUMENTALENSEMBLES GEMISCHTER ZUSAMMENSETZUNG erfährt das Wort durch seine um 1600 einsetzende Verwendung in Werktiteln (Th. Morley 1599, Ph. Rosseter 1609). (3) Die Bindung des Begriffs an das Theater und die Beschränkung seiner Anwendung auf ein gemischtes Ensemble bestimmter Zusammensetzung werden im zweiten Drittel des 17. Jh. aufgegeben. Fortan wird consort zunehmend als Bezeichnung KAMMERMUSIKALISCHER ENSEMBLES UNTERSCHIEDLICHER BESETZUNG gebraucht; sie umfaßt somit sowohl gemischte Besetzungen als auch die Besetzung mit Instrumenten eines einzigen Typs, hier VORNEHMLICH DAS VIOLENENSEMBLE mit oder ohne Generalbaßbegleitung. (4) In Quellen des 18. Jh. wird das Wort consort nicht mehr zur Benennung von bestimmten Besetzungen, sondern lediglich in der unbestimmten und weitgefaßten Bedeutung einer BELIEBIGEN GRUPPIERUNG VON INSTRUMENTEN ODER SÄNGERN verwendet. (5) Seit dem frühen 20. Jh. dient consort als Bezeichnung HISTORISCHER INSTRUMENTALENSEMBLES und von ENSEMBLES ZUR DARBIETUNG ALTER MUSIK NACH HISTORISCHEM VORBILD.

III. Ab der Mitte des 17. Jh. bis nach 1700 ist consort als metaphorische Bezeichnung für EINZELSTÜCKE ODER SAMMELWERKE INSTRUMENTALER ENSEMBLEMUSIK zu belegen.

IV. Ferner wird consort seit etwa 1650 bis um 1730 zur Benennung von HOF- UND HAUSKONZERTEN und von HALBÖFFENTLICHEN UND ÖFFENTLICHEN KONZERTVERANSTALTUNGEN gebraucht, zunächst in Vertretung und bald als Synonym des etwa um die gleiche Zeit aufkommenden engl. Worts concert.

I. In mus. Bezug ist das Substantiv consort seit der zweiten Hälfte des 16. Jh. in England in der Bedeutung eines ANGENEHMEN ZUSAMMENSPIELS ODER ZUSAMMENKLINGENS VON INSTRUMENTEN ODER STIMMEN nachweisbar. Die Vielzahl gleichzeitiger Belege außerhalb des mus. Fachschrifttums und die Verschiedenheit der Quellen lassen auf einen verbreiteten, längst eingebürgerten Wortgebrauch schließen. Das *Oxford Engl. Dict.* (Oxford 1933) nennt unter dem Stichwort *consort* Belege aus historiographischer, gesellschaftssatirischer, theologischer, dramatischer und epischer Literatur und aus Reiseberichten. Dabei fällt auf, daß nahezu regelmäßig der Aspekt des Wohlklingenden oder Vollklingenden eines solchen Zusammenwirkens durch adjektivische Zusätze („great", „sweet", „full") oder durch den Kontext bekräftigt wird:

W. Massie, *Sermon Trafforde Marriage* (1586): There be foure parts in the commonwealth ... when these foure partes agree in a sweet consort and melody (zit. nach *The Oxford Engl. Dict.*, loc. cit., II, 868);
R. Parke, *Historie of the great and mightie kingdome of China* (London 1588): diuers instruments, whereon they played with great consort, some one time and some an other (zit. ibid.);
Th. Nashe, *An Almond for a Parrat* (London 1590): You talke of a Harmonie of the Churches, but heere would be a consort of knauerie (*Works*, ed. R. B. MacKerrow/F. P. Wilson, London 1966, III, 351);
Shakespeare, *The Second Part of King Henry the Sixth* (1590–91), III, 2: Their music frightful as the serpent's hiss,/ And boding screech-owls make the consort full (325–26);
Th. Herbert, *A relation of some yeares travaile begunne anno 1626, unto Afrique and the greater Asia* (London 1634): Their armes and legs were adorned with Bels, which with the other musique, made a consort (zit. nach *The Oxford Engl. Dict.*, loc. cit.);
R. Blackmore, *Prince Arthur* (London 1695): Choice Instruments ... in sweet melodious Consort joyn'd (zit. ibid.).

Die Verknüpfung des umgangssprachlichen Gebrauchs von consort mit der Vorstellung von Wohlklang und vollem Klang geht auch aus der ersten greifbaren lexikalischen Erwähnung in J. Riders engl.-lat. Wb. hervor, wo das Stichwort consorte mit lat. harmonia gleichgesetzt und zugleich auf das Wort concent (Zusammenklang) verwiesen wird:

Bibliotheca Scholastica (Oxford 1589): A CONSORTE. 1 Harmonia, f. vide *concent* (Sp. 326);
To CONCENT. 1 Concino. *A concent of many voices in one* (Sp. 314).

Die positive konnotative Besetzung bleibt eine Konstante im Bedeutungsspektrum von consort und prägt seine Verwendung als Terminus (siehe II. (1)). Im Bedeutungsfeld von Zusammenspiel und Wohlklang und vielfach mit den gleichen oder ähnlichen unterstreichenden Adjektiven findet sich consort in den musiktheoretischen Quellen des 17. und des frühen 18. Jh.:

Ch. Butler, *The Principles of Musik* (London 1636): many of bothe Sortes [string- and winde-instruments] ar moste sweetely joined in consort (94);
ful Harmony of Voices and loud Instruments in Consort, is most fit for the most Solemn Congregations (99);
Th. Salmon, *An Essay to the Advancement of Musick* (London 1672): who is it that would be willing thus to undergo a tedious half year, before he comes to enjoy, the delicious sweets of Consort if he knows how to remedy so great a labour (26);
W. Holder, *A Treatise of the Natural Ground, and Principles of Harmony* (London 1694): This way of theirs [the Ancient Greeks] seems to be more proper ... to make great Impressions upon the Fancy, and operate accordingly, as some Histories relate: Ours, more Sedately affects the Understanding and Judgment from the judicious Contrivance, and happy Composition of Melodious Consort (127f.);
R. North, *Notes of me* (hs., ca. 1695): And in these [composed songs and lessons that have an inviting air] there will be a great delight, especially if brought into harmony or consort, which is the greatest perfection and pleasure musick can afford to performers (zit. nach *Roger North on Music*, ed. J. Wilson, London 1959, 20);
A. Malcolm, *A Treatise of Musick* (London 1721): For the *Pythagoreans* affirmed that they [the motions of the heavenly bodies] produce the most perfect *Consort* (453).

Gelegentlich wird in Ausweitung der vorgenannten Bedeutung consort zur Bezeichnung für mehrstimmige Musik in Abgrenzung vom einstimmigen Spiel oder Gesang herangezogen:

W. Holder, *op. cit.*: *F. Kircher* ... is of Opinion, That the Ancient *Greeks* never used Consort Music, i. e. of different Parts at once; but only Solitary, for one single Voice, on Instrument. And that *Guido Aretinus* first invented and brought in Music of Symphony or Consort both for the one and the other (127).

II. Aus der umgangssprachlichen Verwendung von consort als Bezeichnung für Zusammenspiel, Harmonie und mehrstimmiges Musizieren schält sich ab dem letzten Viertel des 16. Jh. ein SPEZIELLER WORTGEBRAUCH MIT DEM BEDEUTUNGSKERN ENSEMBLE heraus. Er ist eng verknüpft mit der Ausprägung einer eigenständig engl., von der Vokalmusik emanzipierten Form instrumentaler Gruppenmusik; deren Aufkommen hat die einschneidenden gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen der Tudor-Zeit mit der Zentralisierung und dem Aufblühen des geistigen Lebens am Londoner Hof, der Säkularisierung der Kunstübung und ihrer Ausstrahlung auf die Stadt- und Landsitze der neuen Gentry und des wohlhabenden Bürgertums zur Voraussetzung.

(1) Zunächst begegnet consort im höfischen Umfeld und im Kontext mus.-theatralischer Darbietungen in der Bedeutung eines KLEINEN ENSEMBLES VON AUFEINANDER ABGESTIMMTEN INSTRUMENTEN. Dabei bleibt zwar die Art der Zusammensetzung noch unbestimmt, doch scheint dieser Wortgebrauch auf gewisse, funktional festgelegte Instrumentenverbindungen bezogen zu sein:

G. Gascoigne, *The Princelye Pleasures at Kenelworth Castle* (London 1576; Beschreibung einer Theatervorführung für Elisabeth I. im Juli 1575): From thence her Majestie passing yet further on the brydge, Protheus appeared, sitting on a Dolphyns backe ... With in the which Dolphyn a Consort of Musicke was secretely placed, the which sounded, and Protheus clearing his voyce, sang (*Works*, ed. J. W. Cunliffe, Cambridge 1910, II, 104);
Here Dyana with her Nimphes assisted by a consort of musicke unseene, shoulde sing this song or rondlet folowing (ibid. 116);
Herewith the consort of Musicke sounded, and Deepe desire sung this song (ibid. 130);
[vgl. über dasselbe Ereignis R. Laneham, *A Letter: Whearin, part of the Entertainment, untoo the Queenz Maiesty, at Killingworth Castl, in Warwik Sheer, in this Soomerz Progress, 1575, iz signified* (London 1575): Heerwith Arion ... beegan a delectabl ditty of a song well apted to a melodious noiz; compounded of six severall instruments, al coovert, casting soound from the dolphin's belly within; ... the hole armony conveyd in tyme, tune, and temper thus incomparably melodious; with what pleazure, ... with what sharpness of conceyt, with what lyvely delighte, this moought pears into the heerers harts (zit. nach J. Nichols, *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth*, London 1823, I, 458)].

Die Mitwirkung von Instrumentalisten findet sich im elisabethanischen Theater (Masque, Jigg, Drama) von seinen Anfängen um 1560 an. In *The Tragedie of Gorboduc* von Th. Norton und Th. Sackville (1562, gedruckt London 1570) ist jedem Akt eine Dumb Show (Pantomime) vorangestellt, die von wechselnden, homogenen Instrumentengruppen eröffnet und begleitet wird; in den Bühnenanweisungen begegnet das Wort consort jedoch nicht (Akt I: „the Musicke of Violenze", II: „the Musicke of Cornettes", III: „the musick of flutes", IV: „the musick of Howboies", V: „the drommes and fluites"). Hingegen schreibt Gascoigne für die erste Dumb Show seines Dramas *Jocasta* (1566) zur Erzielung eines „traurigen und fremdartigen Klangs" ein gemischtes Ensemble vor („Firste, before the beginning of the first Acte, did sounde a doleful & straunge noyse of violles, Cythren, Bandurion and such like", zit. nach *Works*, ed. cit., I, 246). Ein Ensemble ähnlicher gemischter Zusammensetzung wird in einer wenig späteren Quelle als consort bezeichnet, was ein erstes Indiz für einen Zusammenhang zwischen der Wortverwendung und der speziellen Instrumentenkombination sein könnte:

Anon., *The Honourable Entertainement gieven to the Quene'es Majestie, in Progresse, at Elvetham* (London 1591): After this speech, the Fairy Quene and her maides daunced about the garland, singing a song of sixe partes, with the musicke of an exquisite consort, wherein was the Lute, Bandora, Base-Violl, Citterne, Treble-violl, and Flute (zit. nach W. Edwards, Art. *Consort*, in *New Grove Dict.*, London 1980, IV, 672f.).

Einer gegen Ende der 1570er Jahre ausgetragenen Kontroverse ist nicht nur zu entnehmen, daß die Einbeziehung von Consorts in das Theater damals eine Neuheit oder zumindest keine Selbstverständlichkeit war, sondern auch, daß der Stein des Anstoßes bzw. der Anlaß der Bewunderung in Eigenschaften gese-

hen wurde, die zu den Konnotationen des Begriffs gehören: die Anmut und Gefälligkeit des Klangs sowie die Vielfalt und Diversität seiner Farben. Geißelt der puritanische Kritiker St. Gosson das Spiel der „neuartigen" Instrumente als einen der Mißbräuche seiner der Vanitas und der Luxuria verfallenen Zeitgenossen (Gosson hat wohl die aus Italien eingeführten Violen- und Violininstrumente oder die neu entwickelten, klangstarken Zupfinstrumente vom Cister-Typus, jedenfalls aber Saiteninstrumente im Visier) –

The Schoole of Abuse (London 1579): Plutarch complaineth, that ignorant men ... abuse both the eares of the people, and the Arte it selfe: with bringing sweete consortes into Theaters, which rather effeminate the minde (ed. E. Arber, Birmingham 1868, 29);
There set they abroche straunge consortes of melody, to tickle the eare; costly apparel, to flatter the sight; effeminate gesture, to rauish the sence; and wanton speache, to whet desire too inordinate lust (ibid. 32) –,

so lobt der Verteidiger Th. Lodge gerade die Mischung in der Klangzusammensetzung und die Vielzahl der Saiten:

A Reply to Stephen Gosson's Schoole of Abuse in Defence of Poetry, Musik and Stage Plays (London 1580?): our pleasant consortes do disconfort you much, and because you lyke not thereof they are discomendable ... if you wear a professor of that practise I would quickly perswade you, that the adding of strings to our instrument make the sound more harmonious and that the mixture of Musick maketh a better concent (*Works*, o. Hg., New York 1963, I, sep. Zählung 29f.).

Für die fortbestehende Bindung des Begriffs consort an die bei theatralischen Vorführungen eingesetzten Instrumentalensembles spricht das häufige Auftreten in Dialogtexten und Bühnenanweisungen spätelisabethanischer und jakobitischer Dramatiker, z. B.

Chr. Marlowe, *Tamburlaine*, Part I (1587–88), IV, 4: Me thinks, tis a great deale better than a consort of musick (60);
Shakespeare, *The Two Gentlemen of Verona* (1594), III, 2: Visit by night your lady's chamber-window / With some sweet Consort; to their instruments / Tune a deploring dump (82–84);
Ph. Massinger, *The City Madam* (1632), IV, 2: And let loud music when this monarch enters / Proclaim his entertainment. – That's my office (Szenenanweisung: Cornets flourish). The consort's ready (30–32);
Ben Jonson, *A Tale of a Tub* (ca. 1633), II, 1: You are for Father Rosin, and his consort / Of fidling Boys (48–49).

Charakteristisch für den literarischen Gebrauch von consort ist der enge Bedeutungszusammenhang von ausführender Gruppe, deren Tätigkeit (Zusammenspiel) und dem akustisch-psychologischen Resultat (Wohlklang), der eine eindeutige Bestimmung des Gemeinten oft nicht zuläßt; Shakespeare und Th. Middleton nutzen diese und eine weitere in der Etymologie begründete Ambiguität (consort als Partner) ästhetisch aus:

Shakespeare, *Romeo and Juliet* (1595–96), III, 1: *Tyb.* Mercutio, thou consortest with Romeo. / *Merc.* Consort? What, dost thou make us minstrels? / And thou make minstrels of us, look to hear nothing / but discords. Here's my fiddlestick; here's that shall / make you dance. Zounds, consort! (44–48);

Th. Middleton, *A Trick to Catch the Old One* (1606), I, 1: She now remains at London with my brother, her second uncle, to learn fashions, practise music. The voice between her lips, and the viol between her legs, she'll be fit for a consort very speedily (zit. nach *Jacobean and Caroline Comedies*, ed. R. G. Lawrence, London 1973, 12).

Die bisherigen Wortbelege legen die Vermutung nahe, daß mit consort sowohl das Begleitensemble zum Gesang als auch das reine Instrumentalensemble bezeichnet wurde und daß es auf Zusammensetzungen mit Streich- und Zupfinstrumenten (Violen, Fiedeln, Lauten, Cister, Pandora) sowie Flöten, nicht aber auf klangstarke Blasinstrumente Anwendung fand. Eine Bestätigung bietet Th. Campions Beschreibung einer in Whitehall im Jahre 1607 anläßlich der Hochzeit von Lord Hayes vor dem König gegebenen Court Masque; erwähnt werden mehrere Instrumentalgruppen, darunter zwei als consorts, wobei eine Begründung für den Wortgebrauch mitgeliefert wird („were consorted ten Musitions", to consort zu verstehen als das Versammeln von nicht von vornherein zusammengehörenden Musikern zu einer Gruppe):

The Discription of a Maske, Presented before the Kinges Majestie ... in honour of the Lord Hayes (London 1607): The greate hall (wherein the Maske was presented) received this division, and order: The upper part, where the cloth and chaire of State were plac't, had scaffoldes and seates on eyther side continued to the skreene; right before it was a partition for the dauncing place; on the right hand whereof were consorted ten Musitions, with Basse and Meane lutes, a Bandora, double Sackbott, and an Harpsicord, with two treble Violins; on the other side somewhat neerer the skreene were plac't 9 Violins and three Lutes; and to answere both the Consorts (as it were in a triangle) sixe Cornets, and sixe Chappell voyces, were seated almost right against them, in a place raised higher in respect of the pearcing sound of those Instruments (*Works*, ed. W. R. Davis, Garden City, N. Y., 1967, 211).

Demnach wurde die Musik dieser Masque von vier vor und seitlich der Tanzfläche aufgestellten Gruppen ausgeführt, zu denen die im weiteren Verlauf der Beschreibung noch angeführten Hoboyes (Pommern) und eine weitere Gruppe von vier musizierenden Akteuren hinzuzurechnen sind. Die üppige Besetzung bestand somit aus folgenden Gruppen: 1. („ten Musitions", an anderer Stelle [214] „consort of ten") Baß- und Tenorlauten (wohl fünf Instrumente), Pandora, Baßposaune, Cembalo und zwei Violinen; 2. (an späterer Stelle [223] „consort of twelve" oder kurz „the violins") neun Violinen und drei Lauten; 3. sechs Zinken; 4. sechs Kapellsänger; 5. Pommern; 6. zwei Tenorlauten, Baßlaute und tiefe Pandora (Akteure). Bei den verschiedenen Instrumenten der „consorts" handelt es sich bis auf die eine Baßposaune um solche, die gemäß ihrer Klangstärke nach spätmittelalterlicher und im 16. Jh. fortlebender dualistischer Klassifikation der „stillen" Musik (soft music) zuzuordnen wären, während die Zinken und Schalmeien zu den „starken" Instrumenten (loud music) gehören. Die „soft music" wird in den literarischen Texten der Zeit oft auch als „sweet music" bezeichnet und erweist sich damit als mit jenem Bedeutungsmoment besetzt, das auch dem Wort consort zu eigen ist; daraus ist zu folgern, daß im Begriff consort Inhalte aus der Tradition der „stillen" Musik überlie-

fert werden und sachlich eine – freilich an die Gegebenheiten des frühabsolutistischen Hof- und Theaterwesens angepaßte – Fortsetzung der alten, in der Kammer und im Mysterienspiel (hier im Kontrast zur Gruppe der lauten Instrumente) ausgeübten Bas musique vorliegt.

Es fällt auf, daß Campion das kleine, gesangbegleitende Ensemble aus Zupfinstrumenten nicht als consort bezeichnet; damit ist vielleicht ein Hinweis gegeben, daß die Anwendung des Begriffs sowohl eine größere, gemischte Besetzung als auch den Einschluß von Streicherstimmen voraussetzt. In den von Campion und vom Anonymus von 1591 beschriebenen consorts bilden die Violinen bzw. Violen mit den Lauten gewissermaßen den Kernbestand des Ensembles, und es ist nicht auszuschließen, daß das Aufkommen der Bezeichnung für Ensemble ursächlich mit der erst einige Jahrzehnte zuvor erfolgten Einführung der Violen- oder Violininstrumente zusammenhängt. In England sind Violen seit 1526 (nach W. Nagel, *Annalen d. engl. Hofmusik v. d. Zeit Heinrichs VIII. bis zum Tode Karls I.*, Beilage zu d. Monatsheften zur Musikgesch., Bd. XVI, Lpz. 1894) und Violinen um 1550 nachweisbar; beide Instrumententypen blieben vorerst – im Unterschied zum auch von Dilettanten geübten Spiel auf der Laute, Flöte oder dem Virginal – dem Berufsmusiker vorbehalten und wurden nahezu ausschließlich von Italienern gespielt. Sie dürften mit ihrer Kunst auch die vertraute Benennung der von ihnen vertretenen Instrumentengruppe nach England mitgebracht haben. Die in Italien im 16. und frühen 17. Jh. gebräuchliche Bezeichnung für das Instrumental- und speziell das damals bevorzugte Violen- oder Violinensemble war aber concerto oder – in einer toskanischen Nebenform – conserto (vgl. die von E. Reimer zusammengestellten Belege in →*Concerto/Konzert* I. (1)). Sie diente der Unterscheidung des Ensemblespiels vom Solospiel, so bei dem von Heinrich VIII. für den Hofdienst vorgesehenen L. Dentice 1552 („viola d'arco in conserto"), bei D. Ortiz 1553 („en concierto de vihuelas, o discantando con otro Instrumento") oder später bei Sc. Cerreto 1601 („come si sona la Viola da Gamba sola & in conserto"; jeweils zit. nach Reimer, loc. cit.). Es ist gut vorstellbar, daß das Wort concerto bzw. conserto auf dem Wege einer Angleichung an das bereits vorhandene einheimische Wort consort (Gesellschaft, Kompagnie; ursprünglich ebenfalls auf der zweiten Silbe betont) zunächst lediglich in der eingeengten Bedeutung von Streicherensemble in den engl. Sprachschatz gelangt ist, daß also die musikbezogene Verwendung des dem engl. Wort eigenen Aspekts des Gemeinschaftlichen durch die partielle Aneignung des fremdsprachlichen Terminus bedingt wurde. (So wäre auch zu erklären, weshalb consort in der Frühphase der Begriffsgesch. als Bezeichnung vokaler oder vokal-instrumentaler Vereinigungen nicht auftaucht.)

Wohl weil es innerhalb des abgesteckten Rahmens einer stillen Musik mit Violen- oder Violinbeteiligung immer noch zahlreiche Kombinationsmöglichkeiten gibt und Ensembles mit Instrumenten aus nur einer oder zwei Familien und vermischte Gruppen mit demselben Ausdruck bezeichnet werden, ist J. Bullokars Definition von consort weit gefaßt; durch das Nebeneinander von genereller und spezieller Bedeutung macht sie das dem mus. Begriff inhärente Moment des Miteinanders (im Unterschied zu dem des Wetteiferns, das dem Begriff concerto vor allem in Deutschland zugesprochen wird) deutlich:

An English Expositor (London 1616): *Consort.* A company: or a company of Musitions together (E 1').

In gleichem Sinne verwendet R. Cotgrave consort als Substantiv und Verb in seinem franz.-engl. Wb.:

A Dictionarie of the French and English Tongues (London 1611): CONCERT de Musique. A Consort of Musicke. CONCERTÉ. Consorted, accorded, agreed together. CONCERTER. To consort, or agree together.

(2) Eine Einengung auf KLEINE INSTRUMENTALENSEMBLES GEMISCHTER ZUSAMMENSETZUNG erfährt das Wort consort durch seine um 1600 einsetzende Verwendung in Werktiteln. Den Anfang macht Th. Morley mit *The First Booke of Consort Lessons, made by diuers exquisite Authors, for six Instruments, to play together, the Treble Lute, the Pandora, the Cittern, the Base-Violl, the Flute & Treble Violl* (London 1599, [2]1611). Ihm folgt Ph. Rosseter mit den *Lessons for Consort, Made by sundry Excellent Authors, and set to sixe seuerall instruments: Namely, the Treble Lute, Treble Violl, Base Violl, Bandora, Citterne, and the Flute* (London 1609) in expliziter Anknüpfung an Morley („The good successe and francke entertainment which the late imprinted Set of Consort bookes generally receiued, hath giuen mee incouragement to second them with these my gatherings", Vorw., zit. nach I. Harwood, *Rosseter's „Lessons for Consort" of 1609*, Lute Society Journal VII, 1965, 19). Beide Sammlungen mit Stücken verschiedener Komponisten sind weniger Übungen im Ensemblespiel als vielmehr Beispiele für die Einrichtung bekannter Lied- und Tanzsätze für eine gegebene Besetzung, und sie bilden zugleich ein Repertoire von Spielstükken, bestimmt zur Darbietung in der Kammer und als Interludien im öffentlichen Theater durch versierte Instrumentalistengruppen, wie sie von Adelshäusern und größeren Städten gehalten wurden, im Falle Morleys laut Dedikation die Londoner Waits (Stadtmusikanten). Instrumentationsgeschichtlich bedeutsam und begriffsgeschichtlich erhellend ist die genaue Vorschrift des kleinen gemischten Ensembles von verschiedenen Familien oder (im Falle der Violen) verschiedenen Stimmlagen angehörenden Einzelinstrumenten und die Ausnutzung der ihnen eigentümlichen spieltechnischen und klanglichen Möglichkeiten. Morley weicht damit von der einstigen Praxis der offenen, an den Gegebenheiten des jeweiligen Aufführungsrahmens ausgerichteten Besetzungen ab. Wie für die Festlegung der Besetzung gibt es auch für die spezielle Art der von Morley und Rosseter vorgeschriebenen Instrumentenkombination weder in England noch auf dem Kontinent ein greifbares Vorbild. In den mannigfachen, gesangsbegleitenden Besetzungen der für ihr reiches Instrumentarium bekannten Florentiner Intermedien des 16. Jh. herrscht das Prinzip des homogenen Klangkörpers in reiner (z. B. nur Violen im Stimmwerk), modifizierter (z. B. drei Krummhörner und eine Posaune) oder

vervielfachter Form (z. B. je vier Violen und Flöten) vor. Zwar ist hier im Laufe des Jh. eine Tendenz zur Vermehrung und Differenzierung der Klangfarben zu verzeichnen (vgl. H. M. Brown, *Sixteenth-Cent. Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*, Musicological Studies & Documents XXX, 1973), doch führt dies zu einer beträchtlichen, orchestrale Dimensionen erreichenden Ausweitung des Ensembles, anstatt sich, wie im Consort Morleys, im engen, gleichsam kammermusikalischen Rahmen zu verwirklichen.

Offenbar greift Morley auf eine Stimmenkombination zurück, die am engl. Hof oder in Londoner Theaterhäusern bereits Usus war (vgl. die gleiche Besetzung beim Anonymus von 1591; ikonographisch belegt ist sie – mit Quer- statt mit Blockflöte – in der Abbildung einer Masque auf dem *Memorial Portrait of Sir Henry Unton* von Gheeraerts [ca. 1596] in der National Portrait Gallery, London); jedenfalls erhält sie Standardcharakter durch die Wiederkehr bei Rosseter und danach bei der (nach C. Hill, Early English Church Music, Bd. XI, London 1970, XI) identischen Begleitung der 4st. (vom Autor im Inhaltsverzeichnis so genannten) ,,Consort songs" aus W. Leightons Sammlung *The Teares, or Lamentacions of a Sorrowful Sovle* (London 1614). Laut Titelblatt sind Leightons Sätze für Gesang und ‚verschiedene' Instrumente bestimmt (,,Musicall Ayres and Songs, both for Voyces and diuers Instruments... And all Psalmes ... will goe to the foure partes for Consort", ed. Hill, loc. cit., VII), doch ist gemäß einer Fußnote auch die Alternative rein vokal oder instrumental (,,to be sung eyther for voyces, consort, or both", ibid. XI) vorgesehen.

Daß im Begriff von consort hinsichtlich der Zusammensetzung des Ensembles stets ein Moment von Variabilität bewahrt bleibt, ist aus der Pluralform in John Adsons Aufzählung violins – consorts – cornets im Titel seiner instrumentalen *Courtley Masquing Ayres, Composed to 5. and 6. Parts, for Violins, Consorts, and Cornets* (London 1611, ^{2}1622) zu ersehen. Die Bestimmung für eine variable gemischte Besetzung findet sich auch, hier ohne mit der Bezeichnung consort verbunden zu sein, bei zwei weiteren für die Zeit maßgeblichen Sammlungen mit Instrumentalmusik, Anthony Holbornes *Pavans, Galliards, Almains and Other Short Aeirs both grave, and light, in five parts, for Viols, Violins, or Other* [sic!] *Musical Winde Instruments* (London 1599) und Tobias Humes *Poeticall Musicke* (London 1607; ,,so contrived, that it may be plaied 8. severall waies upon sundry Instruments"), sowie in Richard Alisons Psalmengesängen *The Psalmes of David in Meter*, London 1599 (,,to be sung and plaide upon the Lute, Orpharyon, Citterne or Bass Violl. Severally or altogether, the singing part to be either for Tenor or Treble to the Instruments, according to the voyce, or for fowre voyces").

Sämtliche bisher festgestellten Bedeutungsaspekte des Begriffs consort – die Beschränkung auf instrumentale, solistische Besetzung, die Vielfalt und das Gemeinschaftliche des Ensembles (,,apposité à consortio ... etliche Personen ... in einer Compagny vnnd Gesellschafft"), die Heterogenität des Instrumentariums (,,mit allerley Instrumenten"), der akustische und psychische Gleichklang der Beteiligten (,,mit einander zusammen stimmen"), die Verhaltenheit und Lieblichkeit des Klangs (,,gar still / sanfft vnd lieblich accordiren"), der Reiz der Harmonie (,,in anmutiger Symphonia") – einschließlich einer instrumentenakustischen Erklärung (,,wegen anrührung der vielen Säyten") und einer Feststellung der genuin engl. Herkunft von Begriff und Sache sind in den zwei Definitionen von M. Praetorius enthalten:

Syntagma musicum, Bd. III (Wolfenbüttel 1619): Die Engelländer nennens gar apposité à consortio ein Consort, Wenn etliche Personen mit allerley Instrumenten, als Clavicymbel oder Großspinnet / großLyra / Doppelharff / Lautten / Theorben / Bandorn / Penorcon / Zittern / Viol de Gamba einer kleinen DiscantGeig / einer Querflött oder Blockflött / bißweilen auch einer stillen Posaun oder Racket zusammen in einer Compagny vnnd Gesellschafft gar still / sanfft vnd lieblich accordiren, vnd in anmutiger Symphonia mit einander zusammen stimmen (5);
Einen Lauten-Chor nenne ich / wenn man Clavicymbel oder Spinetten, Instrumenta pennata, ... Theorben, Lauten / Bandoren / Orpheoreon, Cithern, eine grosse Baß-Lyra, oder was vnd so viel man von solchen vnnd dergleichen Fundament-Instrumenten zuwege bringen kan / zusammen ordnet: Darbey denn eine Baß-Geig sich wegen des Fundaments nicht vbel schickt. Welcher Chor droben fol. 5. ein Englisch Consort ist genennet worden / vnd wegen anrührung der vielen Säyten gar ein schönen effectum machet / vnd herrlichen lieblichen Resonantz von sich gibt (168).

Die von Praetorius genannten Kombinationen sind lediglich eine Ausweitung oder Abwandlung der erwähnten Standardbesetzung, die ihm wohl durch die theatralischen und mus. Auftritte der ständigen engl. Komödiantentruppe am Hof zu Wolfenbüttel vertraut war und ihn zur Verwendung in der Kapellmusik anregte. Praetorius empfiehlt, den farbenreichen Klangkörper für die mehrchörige Aufführungspraxis in der Kirche und für die Tanzmusik zu nutzen:

ibid.: So ist auch sehr anmuthig zu hören: Wenn man diese Capellam Fidicinam, nach Art der Engelländer mit einem gantzen Consort anstellet / ... Die Concertat Stimmen aber das ihrige cum grata & decenti harmonia darunter mit einbringen (137, recte 117);
Wie denn die Pavanen, wenn sie in eim consort von allerhand lieblichen Instrumenten musicirt werden / ein sonderbahre / anmutige / darneben auch prächtige Harmoniam von sich geben (26, recte 24).

Sein Vorschlag scheint in Deutschland ohne Resonanz geblieben zu sein, wie überhaupt der Besetzungstypus des gemischten Consorts hier nicht heimisch geworden ist. Dementsprechend hat sich auch der Terminus consort in Deutschland nicht etabliert; die Verwendung im Titel von Thomas Simpsons Sammlung von Tänzen *Taffel Consort erster Theil von allerhand newen lustigen musicalischen Sachen mit vier Stimmen, neben einem General Baß* (Hbg 1621) ist singulär und wohl weniger auf das (Streicher-)Ensemble zu beziehen als vielmehr im Kontext ähnlich lautender Benennungen höfischer Tafelmusiken zu sehen (→*Tafelmusik* III. (1)(c)).

(3) Die Bindung des Begriffs consort an das Theater und die Beschränkung seiner Anwendung auf ein gemischtes Ensemble bestimmter Zusammensetzung werden im zweiten Drittel des 17. Jh. aufgegeben.

Fortan wird consort zunehmend als Bezeichnung KAMMERMUSIKALISCHER ENSEMBLES UNTERSCHIEDLICHER BESETZUNG gebraucht; sie umfaßt somit sowohl gemischte Besetzungen als auch die Besetzung mit Instrumenten eines einzigen Typs, hier VORNEHMLICH DAS VIOLENENSEMBLE mit oder ohne Generalbaßbegleitung. Der hauptsächliche Grund für diese Bedeutungsausweitung ist im generellen Aufschwung der engl. Kammermusik und in der zunehmenden Beliebtheit des mehrst. Violenspiels zu suchen, die sozial mit der Verbürgerlichung der Musikpflege (und damit ihrer Tendenz zum Privaten) und klangästhetisch mit dem neuen Ideal der farblichen Nuancierung anstelle der Kontrastierung zusammenhängt. Sie zeigt sich zunächst in den vokalen Gattungen des polyphon begleiteten Sololiedes und des Madrigals mit alleinigem oder einbegriffenem Violenaccompagnement und besonders in der Ayre mit ihrer prinzipiell alternativen Aufführungsweise, und sie gipfelt in der Entfaltung einer rein instrumentalen Violenliteratur aus Fantasien, In-nomine-Bearbeitungen, Einzeltanzsätzen und Suiten. Eine erste Stufe in der Bedeutungserweiterung ist die Loslösung des Begriffs von der Benennung eines qualitativ und quantitativ fixierten Instrumentenensembles. So führt Fr. Bacon im Rahmen einer Auflistung von Erfahrungstatsachen über das Zusammenwirken disparater Elemente (– die ganze Versuchsreihe ist „experiments in consort" überschrieben, consort hier im vokabularen Sinne eines Zusammentreffens verstanden –) eine ganze Reihe von möglichen, nach dem klanglichen Zusammenpassen klassifizierbaren „consorts of instruments" an:

Sylva Sylvarum: Or A Natural History (London 1627), § 278: All concords and discords of music are (no doubt) sympathies and antipathies of sounds. And so likewise in that music which we call broken music [siehe unten Exkurs], or consort music, some consorts of instruments are sweeter than others (a thing not sufficiently yet observed): as the Irish harp and base viol agree well; the recorder and stringed music agree well; organs and the voice agree well, &c; but the virginals and the lute, or the Welsh harp and Irish harp, or the voice and pipes alone, agree not so well. But for the melioration of music there is yet much left (in this point of exquisite consorts) to try and inquire (*Works*, ed. J. Spedding, R. L. Ellis und D. D. Heath, Bd. II, London 1859, 433).

Daß am Begriff consort, der hier ausnahmsweise auch die Kombination von Singstimme und Instrument umfaßt, noch immer die Idee der Ungleichartigkeit der Klangerzeuger haftet, expliziert Bacon bei seiner Vergleichung des Gehörs mit dem eine Verschmelzung heterogener Momente nicht leistenden Gesichtssinn:

ibid., § 224: if so many sounds come from several parts, one of them would utterly confound the other. So we see that voices or consorts of music do make an harmony by mixture, which colours do not (420).

Im Sinne eines größeren, gemischten Ensembles wird consort anscheinend auch noch von W. Porter im Titel seiner *Madrigales and Ayres of two, three, foure and five voyces, with the continued Base, with Toccatos, Sinfonias and Ritornellos to them. After the manner of Consort Musique. To be performed with the Harpesechord, Lutes, Theorbos, Bas Violl, two Violins or two Viols* (London 1632) verwendet, doch ist die Wendung „after the manner of Consort Musique" insofern nicht ganz eindeutig, als sie neben der Zusammensetzung des instrumentalen Begleitensembles auch – etwa analog zu einem Titel wie T. Merulas *Madrigali et altre musiche concertate* von 1633 – den in der engl. Madrigalkunst unüblichen Concertato-Stil dieser Gesänge meinen und damit als ein Beleg für die Verwendung von consort als Übersetzungswort zu ital. concerto gelten könnte.
Eine zweite Stufe der Bedeutungsausweitung ist die Vornahme von Differenzierungen zwischen gemischten Besetzungen und solchen im Stimmwerk eines einzigen Instrumententyps. Am Anfang steht die Unterscheidung von set (Verbindung gleichartiger Instrumente) und consort (verschiedenartige Instrumente) –

Ch. Butler, *The Principles of Musik* (London 1636): The several kind's of Instruments ar commonly used severally by them selvs: as a Set of Viols, a Set of Waits [Pommern], or the lik': but soomtim', upon soom special occasion, many of both' Sort's ar most' sweet'ly joined in Consort (94); many of our hard Students doo' nou soomtim' ingenuously solac' and refresh themselvs, either with Instrument (symphonon [akkordfähiges Instrument]) alon', or with Voic' and Instrument, or with a Set of Instruments, or with a Consort, or (wer' ther' is a ful Qir') with complet' Vocal Musik, artificially set, and artificially sung in Part's (123) –,

die sich jedoch nicht hält, wohl auch wegen der Diskrepanz in der Herkunft der Begriffe (consort als fester Terminus der Aufführungspraxis; set als fremder, administrativer Begriff der Inventare und der Rechnungslegung, z. B. 1595 im Account Book des Trinity College, Cambridge: „For a sett of new Vialles XIII[s.]" [nach F. Galpin, *Old English Instruments of Music*, London [2]1911, 90]).
An ihre Stelle setzt M. Locke in den 1660er Jahren die Begriffsopposition whole consort und broken consort; sie findet sich in der Formulierung *Compositions for Broken and Whole Consorts of two, three, ffower, ffive and Six Parts* auf dem Titelblatt der Partitur seiner gesammelten Kammermusik (British Museum, Add. MS 17801); dieses Autograph enthält u. a. die Suitensammlungen *Little Consort* (3st., für 2 Diskant- und eine Baßviole oder für je eine Diskant-, Tenor- und Baßviole, gedruckt 1656), *The Flatt Consort* (3st., zusätzlich zu den vorigen Besetzungen diejenige für eine Diskant- und 2 Baßviolen) und *The Broken Consort* (für 2 Diskant-, eine Baßviole und 3 Theorben; First Part entstanden 1661, Second Part nicht datierbar). Lockes Gebrauch des Wortes consort ist nicht eindeutig; im Falle des *Little Consort* und des *Flatt Consort* hat es wohl die Bedeutung von ‚Ensemblemusik' (hierzu unten III.). Der Ausdruck broken consort hingegen bezieht sich zum einen möglicherweise auf eine in den Hofakten (Lord Chaimberlain's Records für das Jahr 1660, abgedruckt bei H. C. de Lafontaine, *The King's Musick*, London 1909, 114) ebenso genannte Gruppe innerhalb der Privatmusik des Königs, zum anderen weisen die Pluralform und die Gegensatzbildung „broken and whole consorts" zweifellos auf eine Verwendung im allgemeinen Sinne zweier Besetzungsarten hin, wobei ‚whole' das reine

Violenensemble und ‚broken' die Kombination von Violen und Akkordinstrumenten benennt. Mit den Antonymen ist, rein sprachlich vermittelt, eine Wertsetzung verknüpft: der Vorzug des ‚ganzen', ‚vollen' oder ungeteilten, also des lagenmäßig ausgeglichenen, abgestuften und farblich homogenen Klangkörpers gegenüber der Mischbesetzung.

*

Exkurs: Ungeklärt ist, ob mit ‚broken consort' (im Sinne von Locke) und dem bei Bacon begegnenden Ausdruck ‚broken music' (vgl. das erste der obigen Zitate aus *Sylva Sylvarum*, 1627) dasselbe gemeint ist. Während z. B. Th. Dart (Art. *Consort*, MGG II, 1952) mit Hinblick auf Bacons Gleichsetzung „broken music or consort music" eine Identität annimmt, wird sie neuerdings von W. Edwards (Art. *Consort* in New Grove Dict., 1980) in Frage gestellt. ‚Broken music' tritt wie ‚consort' erstmals in elisabethanischer Zeit und zugleich in zwei denselben städtischen Repräsentationsanlaß beschreibenden Quellen auf:

B. Gar. [ter], *The joyfull Receyving of the Queene's most Excellent Majestie into hir Highnesse Citie of Norwich* (London 1578): Herewith she passed under the gate, with suche thankes, as plainely expressed hir noble nature: and the musitions within the gate, upon their softe instruments, used broken musick (zit. nach J. Nichols, *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth*, London 1823, Bd. II, 149);
Th. Churchyarde, *A Discourse of the Queenes Maiesties in Suffolk and Norfolk* (London 1578): And in the same cave was a noble noyse of musicke of al kind of instruments, severally to be sounded and played upon; and at one time they shoulde be sounded all togither, that mighte serve for a consorte of broken musicke (zit. nach Nichols, loc. cit., 199).

Demnach dürfte ‚broken music' in diesen Quellen eine Art von Musik (und nicht eine Art der Besetzung) sein, die, entsprechend der mus. Bedeutung von to break (‚brechen' einer vorgegebenen Melodielinie durch das Einfügen kürzerer Zwischennoten, z. B. „breaking a note in division" bei Morley, *A Plaine and Easy Introduction into Practicall Musick*, London 1596, 148, oder „breaking of a note" bei Ch. Simpson, *A Compendium of Practical Music*, London [2]1667, ed. Ph. J. Lord, Oxford 1970, 33), auf einer Technik instrumentaler Figuration beruht; diese wird in Lehrwerken der ‚Divisions'-Praxis mit den Wendungen „breaking a descant" oder „breaking the ground" (Ch. Simpson, *The Division Viol*, London 1665, 35, 40) umschrieben. – Shakespeare gebraucht ‚broken music' gleichfalls nicht besetzungsbezogen, sondern wortspielerisch-ironisch in der Bedeutung einer gebrochenen vokalen Artikulation (*Henry V*, 1599, V, 2, 257; *As You Like It*, 1599, I, 2, 131) oder in der Bedeutung eines polyphonen, gleichsam in selbständige ‚parts' (Stimmen) zerfallenden Instrumentalsatzes (*Troilus and Cressida*, 1601-2, III, 1, 48; s. auch 1, 17). Ein zeitgenössischer Gebrauch von ‚broken music' zur Bezeichnung eines unvollständigen, ‚gebrochenen' Stimmwerks eines Instrumententyps ist nicht zu belegen. Daraus ist zu schließen, daß mit Bacons Gleichsetzung lediglich die Konsequenz aus der tatsächlichen, etwa bei Morley und Rosseter zu beobachtenden Verknüpfung der Figurationstechnik mit der zeitweise vorherrschenden Praxis der gemischten Besetzung gezogen wird.

*

Die Gegenüberstellung von broken consort und whole consort bleibt im 17. Jh. vereinzelt. R. North, in dessen mus. Denken consort ein Schlüsselbegriff darstellt, verwendet den Ausdruck broken consort nicht; mit whole consort oder bedeutungsgleich full consort ist bei ihm (in der späten Schrift *The Musicall Grammarian*, hs. 1728, et passim) das Ganze eines Violenensembles unabhängig von der Stimmenzahl bezeichnet. Auf die begriffliche Differenzierung dürfte es gleichwohl zurückzuführen sein, daß im letzten Drittel des 17. Jh. das zusatzlose Wort als Sammelbezeichnung für jede Art von kammermusikalischem Ensemble erscheint. Funktion dieses erweiterten Begriffs ist es, die nun schon traditionelle Musizierpraxis im kleinen Kammerensemble gleichberechtigter solistischer Instrumente vom moderneren Spiel im großzahligen, chorisch besetzten Violinorchester und vom vokalen Musizieren mit instrumentalem Accompagnement abzuheben.
Als Bezeichnung für das Kammerensemble oder als Metapher für die ensemblehafte Vielstimmigkeit eines einzigen Instruments begegnet consort vielfach in Beschreibungen des Violen- oder seltener des damals von der Gambe zurückgedrängten Lautenspiels:

Th. Salmon, *An Essay to the Advancement of Musick* (London 1672): if we play the most noble and sociable way by Notes, the Viol is not able to express its self in its fullest Harmony, when otherwise it might be a little Consort, within a Consort, (like the most worthily admired, but too soft and silent Lute) (49 f.);
The Lute hath always had an undeniable soveraignty over other instrumental Musick, since that it self is a compleat Consort, sounding with such a soft, but powerful sweetness, as if it were well acquainted with all the intrigues of the mind (60);
Th. Mace, *Musick's Monument; or, A Remembrancer of the Best Practical Musick* (London 1676); über die Laute: in the midst of a *Consort, All* the *Company* must *leave off,* because of some *Eminent String slipping* (51);
Then, just as you hit the *Baß* with your *Thumb*, draw all over your *Forefinger, very gently*, till you have hit the *Sixth String*, and you will hear a very *Full Consort*, of 7 *Parts* (102);
R. North, *Notes of Me* (hs., ca. 1695): From the treble viol I past to the base viol, where I stuck a considerable time. And the cheif remora [Hindernis] to my entrance into consort, which I was ambitious of was, the want of the knack of time (zit. nach *Roger North on Music*, ed. J. Wilson, London 1959, 22).

Daß consort ein fest etablierter aufführungspraktischer Terminus ist, läßt der häufige Gebrauch der Präpositionalwendung „in consort" („im [instrumentalen] Ensemble") erkennen:

Th. Salmon, *An Essay* ... (loc. cit.): the odd inconvenient situation of the Notes upon the old Viol Tuning, which with their Concords lye so crossly, that in all Consort we are forced to play the single Notes only (48);
in all Consort ... 'tis impertinency and wantonness to affect various Tunings (54);
this is all that is requisite to play in Consort, which without doubt may be brought to pass in a little time, by frequent practice (86);
J. Playford, *An Introduction to the Skill of Musick* (London 1674): The *Tenor-Viol* is an excellent *inward Part*, and much used in *Consort*, especially in *Fantasies* and *Ayres* of 3, 4, 5 and 6 parts (99);
Th. Mace, *Musick's Monument* ... (loc. cit.): if you be to use your *Lute in Consort*, then you must String it, with *such siz'd Strings*, so as it may be *Plump, and Full Sounded*, that it may *bear up*, and be *heard, equal* with the *other Instruments* (65);
the Theorboe-Lute is Principally us'd in Playing to the Voice, or in Consort (207).

Die gleiche Selbstverständlichkeit des Begriffsverständnisses spricht aus der Verwendung von consort

in Komposita, die die Eignung eines bestimmten Typs der Violen oder Lauten für die Verwendung im polyphonen Ensemblespiel kennzeichnen. So unterscheidet Chr. Simpson den „Consort-Baß", das Standardinstrument der Viole in Baßlage, von der kleineren und für das virtuose figurative Solospiel vorgesehenen „Division-Viol" oder „Viol for Division" (*The Division-Viol*, London [1659]²1665, 1 u. 34f.). J. Playford verzeichnet drei Arten von Baßgamben, von denen die ersten beiden in Größe und Besaitung differieren und die dritte sich durch die Notierung in Tabulatur abhebt: die „Baß-Viol for Consort", die „Baß-Viol for Divisions" von kleinerem Format und mit dünneren Saiten sowie die „Baß-Viol to play Lyra-way, that is by Tableture" (*An Introduction* ..., loc. cit. 101); an anderer Stelle (ibid. 91) erwähnt er die „Viol (usually called) de Gambo, or Consort Viol" und die „Lyra-Viol". Unter den zahllosen Stimmungen der solistisch wie im Ensemble verwendeten Lyra-Viol hebt Salmon (*An Essay* ..., loc. cit. 51) eine spezielle „Consort Lyra tuning" in 4-5-4-3-3-Intervallfolge hervor (zur Bezeichnung Lyra-Viol siehe →*Bastarda* I. (2) (a)). Mace betrachtet die Laute in franz. Stimmung („The High Improved French Lute") als ein vorzügliches Soloinstrument und „also a Most Admirable Consort Instrument" (*Musick's Monument* ..., loc. cit. 204); ähnlich schätzt er die Theorbe ein (ibid. 236). Er erwähnt auch eine „Pitch of Consort" (ibid. 208), die ihrer Höhe wegen die Theorbe zur Herabstimmung des obersten Saitenchors um eine Oktave zwingt; von einer solchen in der Mitte der Stimmungslagen angesiedelten Stimmung („Consort Pitch") spricht später auch A. Malcolm in bezug auf das Cembalo:

A Treatise of Musick (London 1721): And as to the tuning the Instrument, I shall only add, that there is a certain Pitch to which it is brought, that it may be neither too *high* nor too *low*, for the Accompaniment of other Instruments, and especially for the human Voice, whether in *Unison* or taking a different *Part*; and this is called the CONSORT PITCH (338f.).

Satztechnischer Natur ist das bei R. North zu findende Kompositum consort base, das die reale tiefste Stimme eines Satzes bezeichnet, im Gegensatz zu proper base, der aus den Grundtönen der Harmonien bestehenden, gedachten Fundamentalstimme – eine deutliche Analogie zu Rameaus Unterscheidung von basse continue und basse fondamentale:

The Musicall Grammarian (hs., ca. 1726): it appears that all consort bases have the proper bases imaginarily underneath them; which may be produced in sound, or not, without changing the air or rule of concords (zit. nach *Roger North on Music*, loc. cit. 86).

Gegen Ende des 17. Jh. verliert das Spiel im Kammerensemble als Folge der einschneidenden aufführungspraktischen Änderungen der Restauration-Epoche (Einführung des Violinorchesters nach dem Vorbild der Vingt-quatre violons du Roy durch Karl II., Beginn eines öffentlichen Konzertlebens) an Interesse. Die durch chorische Verdoppelung erzeugte Klangpracht wird wichtiger als die solistischer Besetzung entspringende Klangdifferenzierung. Damit büßt auch der Terminus consort seine einst zentrale Bedeutung ein. Den Wandel des Klangideals bezeugt der konservative Mace, wenn er (geb. 1612 oder 1613) die in seiner Jugend gebräuchlichen, jetzt vernachlässigten Besetzungen aufzählt: die „Choice Consorts" (gemischte, farbenreiche, variable Ensembles; choice hat den Doppelsinn von ausgesucht, erlesen und ausgewogen), die seltenen „Choice Consorts to Equally Sciz'd Instruments" (mehrst., als Ausnahme von der Regel doppelt besetzte Violenensembles aus je zwei Diskant-, Tenor- und Baßinstrumenten; nach der Aufbewahrung in einem speziell gefertigten Kasten „Chest of Viols" genannt, vgl. die Beschreibung bei Mace, op. cit., 245) und die geringst. „Singular Consorts" für meist zwei, seltener bis vier Instrumente und Generalbaß-(Cembalo-)begleitung; seine Sätze fassen retrospektiv die auf Integration und Ausgleich der Stimmen und auf Mäßigung und milde Reize der Empfindungen abgestellte Ästhetik der Consorts zusammen:

Musick's Monument ... (loc. cit.): Then we had *Choice*, and *Singular Consorts*, either for 2, 3, or 4 *Parts*, but not to the *Organ* (as many (now a days) *Improperly*, and *Unadvisedly* perform such like *Consorts* with) but to the *Harpsicon*; yet more *Properly*, and much better to the *Pedal* [Pedalcembalo], ... a most *Excellent Kind of Instrument for a Consort* (235);
We had in those days *Choice Consorts*, fitted on purpose to suit with the *Nature of This Instrument* [Theorbe]... We always Added to *This Consort*, *The Theorboe Lute*; which likewise could *Humour the Consort*, *Properly*, and *Evenly*, *with the Pedal*.
Very little of *This so Eminent Musick* do we hear of in *These Times*, (the *Less* the *Greater Pity*.)
Then again, we had all *Those Choice Consorts*, to *Equally-Sciz'ed Instruments*, *(Rare Chests of Viols)* and as *Equally Perform'd*: For we would never allow *Any Performer to Over-top*, *or Out-cry* another by *Loud Play*; but our Great Care was, to have *All the Parts Equally Heard*; by which means (though sometimes we had but indifferent, or mean *Hands to Perform* with; yet *This Caution* made the *Musick Lovely*, and *very Contentive*.
But now the *Modes* and *Fashions* have cry'd *These Things* down, and set up a *Great Idol* in their Room; observe with what a *Wonderful Swiftness* They now run over their *Brave New Ayres*; and with what *High-Priz'd Noise*, *viz.* 10, or 20 *Violins*, &c. as I said before, to a *Some-Single-Soul'd Ayre*; it may be of 2 or 3 *Parts*, or some *Coranto*, *Serabrand*, *or Brawle*, (as the *New-Fashion'd-Word* is) and such like *Stuff*; seldom any other; which is rather fit to make a Mans *Ears Glow*, and fill his *Brains full of Frisks*, &c. than to *Season*, *and Sober his Mind*, *or Elevate his Affection* to *Goodness* (236).

Die folgende Passage aus Norths autobiographischen Aufzeichnungen erhellt sowohl die soziale Dimension des Geschmackswandels als auch die einstige Verknüpfung des Begriffs des Consorts mit der Vorstellung von Muße und angenehmem Zeitvertreib („leisure"), die die vom Geschäft des Alltags sich abschließende Musikpflege in Zirkeln der Aristokratie und des arrivierten Bürgertums prägt; aus ihr leitet North scharfsichtig den Vorzug einer gleichmäßig dahinfließenden („interwoven hum-drum"), besänftigenden oder nur sanft anregenden Musik vor einer solchen, die die Sinne anspannt und die Lust auf Neuheit und Abwechslung („hunting of entertainements") befriedigt, ab:

Notes of Me (hs., ca. 1695): The consorts were usually all viols to the organ or harpsichord. The violin came in late, and imperfectly. When the hands were well supply'd, then a

whole chest went to work, that is 6 violls, musick being formed for it; which would seem a strange sort of musick now, being an interwoven hum-drum, compared with the brisk *battuta* derived from the French and Italian. But even that [hum-drum] in its kind is well; and I must make a great difference when musick is [only] to fill vacant time, which lyes on hand. Then, that which hath moderate buissness in it, and, being harmonious, will lett one sleep or drouse in the hearing of it, without exciting the ball or dance, is well enough. But where heads are brisk and airey hunting of enterteinements, and brought to musick as the best, where it is expected to be accordingly, and the auditors have not leisure or patience to attend moderate things, but must be touched sensibly, brisk, and with *bon goust*; then I confess this sort will not please; but it must come with all the advantages that can be, and even the best and most *reliev* harmony will scarce hold out any long time (zit. nach *Roger North on Music*, loc. cit. 11).

An anderer Stelle (*An Essay of Musicall Ayre*, hs., ca. 1715-20) verwendet North das Bild der Res publica, um das gleichsam demokratische Prinzip der Gleichheit und des Sicheinfügens in das Ganze zu umschreiben, das früher zwischen den „consortiers", den Mitwirkenden im Consort, herrschte und nunmehr nach dem Eindringen der dominierenden Violine aufgehoben sei:

For the violin is so much more accomodated to the office of an upper part, by a spirit, as well as a pathetick expression, that musick must needs take a new turne where that was introduced, as will afterwards be made appear. For it tops the violls so much, that few or none cared to play under it, as supposing all the spirit and *lepor* of the consort lay in that, and all the rest were but subservient. And the compositions were framed, and inner parts and bases contrived accordingly; whereas the violls bore all an equall share in the consort, and carrying the same aire, there was no reason to choose one part before another. But of late that *respublica* among the consortiers is dissolved, and there is always some violin spark, that thinks himself above all the rest, and above the musick also, if it be not screwed up to the top of his capability. It is enough for the underparts to be capable to wait upon him... How far this unsociable and malcreate behaviour is an hindrance to the best use of consort musick, is easily conceived (zit. nach *Roger North on Music*, loc. cit. 222).

Norths Ausführungen zeigen, daß der Prozeß der Bedeutungserweiterung und die anschließende Verengung schließlich zu einem Bedeutungsumschlag geführt haben: consort, ursprünglich die Bezeichnung für heterogene und dann für beliebige kleine Instrumentalensembles, ist, bedingt durch die Ausbreitung der Kammermusikpraxis gehobener Kreise und deren Vorliebe für die Violen, auf die Benennung des Gambenensembles eingeschränkt worden und hat sich zuletzt zum Inbegriff einer Zusammenkunft von Spielern zum Zwecke des intimen mus. Diskurses unter Gleichen gewandelt. Aus dem aufführungspraktischen Begriff ist ein ästhetisch-sozialer geworden.

(4) In den wenigen das Wort consort noch enthaltenden Quellen des 18. Jh. wird es nicht mehr zur Benennung von bestimmten Besetzungen, sondern lediglich in der weitgefaßten Bedeutung Einer beliebigen Gruppierung von Instrumenten oder Sängern verwendet. Doch ist dem Begriff offensichtlich durch die vorherige Verwendung im Kontext einer hochrangigen aristokratischen oder bürgerlichen Kunstübung ein Wertmoment zugewachsen, das sich auch noch hält, nachdem die vom Wort einst erfaßte Sache an die Peripherie des allgemeinen Interesses geraten ist. Ein Beispiel bietet der das Musikleben seiner Zeit grundsätzlich kritisch beurteilende A. Bedford in *The Great Abuse of Musick* (London 1711), wo mit consort ein ganzes Bündel von Sachverhalten oder Vorstellungen bezeichnet ist, so das gemeinschaftliche Spiel und Singen im Unterschied zum solistischen Musizieren („singly or in Consort", 254), das Singen zu mehreren Stimmen („a consort of four parts", 257) oder im Chor („the Singing of Psalms in Consort", 180 et passim), die Gemeinschaft von Geigern oder von Bier- oder Tanzfiedlern („consort of fidlers", 55), das öffentliche Konzert („publick consorts", 47; „a consort of Musick", 223) und schließlich das Himmelskonzert („the Consort of Heaven", 256). Doch steht der Vieldeutigkeit des Worts die Eindeutigkeit seiner positiven Bewertung gegenüber. Bedford hebt zum einen die anregende und zugleich temperierende Wirkung des Spiels und Gesangs im Consort hervor:

op. cit.: let us consider the Force of *Musick* in general, to enflame the Passions. In this Respect the *Songs* are like *Gunpowder*, and the Notes like so many Sparks of *Fire* design'd to kindle it. The Manner how the *Sounds* are conveighed to the Ear is unintelligible; but the Force of *Musick* is more wonderful than the Conveyance, especially of a Consort. It ... strangely awakens the Mind. It infuses an unexpected Vigour. It makes the Impression agreeable and sprightly, and seems to furnish a new Capacity, as well as a new Opportunity of Satisfaction. It raises and falls and counterchanges the Passions at an unaccountable Rate. It changes and transports, ruffles and becalms, and almost governs with an Arbitrary Authority, and there is hardly any Constitution so heavy, or any Reason so well fortified as to be absolute Proof against it (169).

Zum anderen betrachtet er das Consort, das wohlabgestimmte Musizieren in der Gemeinschaft, als ein Abbild der klingenden Lobpreisungen des Schöpfers und die sich einstellende Harmonie als Symbol göttlicher Trinität:

op. cit.: A *Musical* Performance of *Voices* in *Consort* doth strangely unite the *Hearts* of the *Singers* in the Bonds of *Love* and *Affection*. Whilst this lasts in such a Society on Earth, it may be seen, that ... *God is among them of a truth*, and they are the nearest Representation of the *Consort* in Heaven, ... Nay, I may venture to add, that perhaps there is not a greater Resemblance of *God*, as he is a *spiritual Substance*, and enters into the very *Heart* and *Soul*, filling it with Delight and Satisfaction, than *Musick* is; nor any thing that will give us a clearer *Idea* of a *Trinity* in *Unity*, than the *three Concords* join'd together *in one Sound*, as it most usually happens in a *Consort* of *four Parts*; which is always reckon'd as the most compleat and perfect of all... But then, if a *Consort* on Earth is so delightful, what Joys must there be in *Heaven*, where there is the most perfect Satisfaction that we can enjoy, and our Natures shall be so alter'd, as not to desire Variety (256 f.).

Begründet wird die Wirkung des Consorts mit seiner „Fülle" („the Fulness of the Consort", ibid. 220), die er nicht in der Vielheit von Mitwirkenden, der Ausgewähltheit der Instrumente oder der Vollständigkeit eines Stimmwerks, sondern in der Ganzheit der Harmonie verwirklicht sieht; hier schlägt offenbar die

ursprüngliche mus. Bedeutung von consort (siehe oben I.) durch:

ibid.: it will be necessary to consider, That the fullest *Musick* is the best. A *Consort* of *two Parts* is better than a *single Part* alone. *Three Parts* are better than *two*, and *four Parts* are better than *three*. In *two Parts* we can hear but *one Concord* to the *Baß*. In *three Parts* we can hear but *two*, and in *four Parts* we can hear all *three* (221).

Fachsprachlich kommt consort in der Verwendungsweise von Ensemble im weiteren Verlauf des 18. Jh. außer Gebrauch und wird durch Concerto oder Concert ersetzt; es hält sich jedoch in der Umgangssprache:

J. Grassineau, *A Musical Dict.* (London 1740): CONSORT, see CONCERT (43);
CONCERTO, or *Concert*, popularly a consort, a number or company of musicians playing or singing the same piece of music or song at the same time (35).

(5) Seit dem frühen 20. Jh. dient consort als Bezeichnung HISTORISCHER INSTRUMENTALENSEMBLES und von ENSEMBLES ZUR DARBIETUNG ALTER MUSIK NACH HISTORISCHEM VORBILD. Anlaß für das Wiederaufgreifen des obsolet gewordenen Begriffs ist die im Zuge des mus. Historismus aufgenommene und bevorzugt auf das eigene nationale Erbe gerichtete wiss. und praktische Erforschung alter Musik mit Blick auf deren Restauration. F. Galpin verwendet den – wie die Anführungszeichen verraten – als fremd empfundenen Begriff consort in dem weiten Sinne einer beliebigen Kombination von Instrumenten und behandelt ihn als Vorläufer des neueren Begriffs von Orchester:

Old English Instruments of Music (London [1910] [2]1911): Hitherto we have treated the musical instruments ... as separate units; but in our concluding chapter we will consider them in „consort", allied in that marvellous combination of concerted harmonies which we now call the orchestra (270).

Unter consort werden demzufolge alle in alter Zeit, sei es in den Epochen antiker Hochkulturen, im europäischen Mittelalter oder in der Renaissance nachweisbaren Instrumentalistengruppen gefaßt; von dieser extensiven Bedeutungsfestlegung hebt Galpin sodann eine gewissermaßen ‚historische', auf die engl. Hof- und Theaterensembles eingeschränkte Verwendung ab, wobei freilich zum einen die außer bei Locke schwach belegte Unterscheidung von whole und broken consort (vgl. oben, II. (3)) unzulässig generalisiert und zum anderen die chronologische Priorität mit einer nicht belegbaren zeitgenössischen Präferenz verwechselt werden:

ibid.: Now [im 16./17. Jh.] such combinations as we have been describing were also called Consorts; if they consisted solely of the members of one family of instruments, such as the Viols, or the Lutes, or the Recorders, or the Shawms, they were termed „whole consort"; if members of different families were united, a „broken consort" was the result (277);
Moreover, in the Fancies for viols ... which were the predecessors of the string quartet, in the music for recorders, and in the bands of hautboys and bassoons, the instruments of one particular family were frequently played together to the exclusion of others. But in „broken music" composers saw the consort par excellence (281).

A. Dolmetsch, führend bei der Wiederbelebung altengl. Musik, verstärkt diese Verzeichnung noch, indem er zum einen den – wenn überhaupt auf einen Besetzungstypus bezogenen, dann nicht auf Vollständigkeit der Stimmlagen, sondern auf Homogenität der Klangfarben zielenden – Begriff whole consort mit full consort (hier verstanden als komplettes Stimmwerk) gleichsetzt und dieses wiederum als das definiert, was Mace mit „chest of viols" (vgl. oben, II. (3)) umschrieb, und indem er zum anderen, wie schon Galpin, die fragliche Identität von broken consort und broken music als gesicherte Tatsache einbringt:

The Interpretation of the Music of the XVII[th] and XVIII[th] Cent. (London 1915): A full consort of viols consists of two trebles, two tenors, and two basses. All the instruments are similar in form and stringing (449);
As we have seen before, the old instruments formed complete families of one kind: music in from three to six parts was framed for such, and much appreciated... The old English expression „whole consort", was applied to this kind of music. However, though single colours in music were esteemed, combinations of these were also in frequent use. They formed the „broken consorts", or „broken music" (462).

Gleiche Generalisierungen finden sich in den Einträgen maßgeblicher Lexika, so in *Grove's Dict. of Music and Musicians* bis zur 5. Auflage (1954), *Musik in Gesch. und Gegenwart* (II, 1952), *Enciclopedia della Musica* (1963) und *Dict. de la Musique: Science de la Musique* (1976); vorsichtiger formulieren das *RiemannL*, 12. Aufl., Sachteil (1967), das *Harvard Dict. of Music* ([2]1969) und *The New Oxford Companion to Music* (1983). Dem heutigen terminologischen Wissensstand am nächsten kommt W. Edwards im Art. *Consort* des *New Grove Dict.* (1980); Edwards behandelt consort als Sammelbegriff und führt zur Benennung des gemischten Ensembles den Ausdruck mixed consort ein. Die Breite seiner Definition –

CONSORT. A small instrumental ensemble for playing music composed before about 1700. The meaning is frequently extended to cover ensembles of voices with or without instrumental accompaniment (II, 672) –

ist gleichwohl insofern problematisch, als sie dem inflationären Wortgebrauch Vorschub leistet, der mit der Aneignung von consort durch zahlreiche Instrumentalgruppen der Gegenwart aufgekommen ist.
Den Anfang macht 1925 das *Dolmetsch Consort of Viols* auf dem programmatisch der Pflege alter Ensemblekunst auf historischem Instrumentarium gewidmeten „Haslemere Festival of Chamber Music", dessen Initiatoren auch für die Herausgabe der Zeitschrift *The Consort* (hg. von der Dolmetsch Foundation, 1929ff., seit 1963 von der International Society for Early Music and Instruments) verantwortlich sind. Nach dem Zweiten Weltkrieg folgen, gefördert durch die Vermarktung alter Musik, in zunehmender Zahl Gruppen wie das *London Consort* (gegründet 1950), *Deller Consort* (1950), *Leonhardt Consort* (1955), *Donington Consort* (1956), *Julian Bream Consort* (1959), *Purcell Consort of Voices* (1963), *Early Music Consort of London* (1967), *The Consort of Musicke* (1969), *Clemencic Consort* (1969) und jüngeren Datums *The Wilbye Consort*, *The Folger Consort*, *The*

Waverly Consort u. a. m. Bei ihnen handelt es sich entweder um Instrumentalensembles streng nach zeitgenössischer Vorschrift, um andere in willkürlicher Zusammensetzung oder um reine Vokalensembles, und die Bandbreite ihres Repertoires reicht von der Musik des Mittelalters bis zu der des Barocks und gelegentlich bis zu Werken der Neuen Musik. Das Wort consort ist ein Etikett geworden, das mit unklarem Bezug auf die einst von ihm erfaßte Sache von der Aura des Ehrwürdigen lebt und das man sich gerne anheftet, um Exklusivität und Authentizität zu suggerieren.

III. Ab der Mitte des 17. Jh. bis nach 1700 ist consort auch als metaphorische Bezeichnung für Einzelstücke oder Sammelwerke instrumentaler Ensemblemusik zu belegen. Das Wort fungiert hier nicht als mit eindeutigen Definitionskriterien ausgestattete Gattungsbezeichnung, sondern kennzeichnet lediglich eine durch kleine, solistische Besetzung vage bestimmte Kategorie instrumentaler Musik; es läßt weder einen Schluß auf die Art und die genaue Zahl der Instrumente noch auf die Form oder Satzstruktur zu. Consort in dieser Bedeutung begegnet zunächst in einigen Werktiteln, erstmals im Titel einer Suitensammlung für zwei Violinen, zwei Baßgamben und zwei Theorben von W. Lawes, das zwar nicht im Autograph (Oxford, Bodleian Library, Mus. School B. 3), jedoch in mehreren Handschriften (Hauptquelle Oxford, Christ Church 754-59) die Aufschrift „Mr. William Lawes his Royall Consort" trägt und (laut M. Lefkowitz, *William Lawes*, London 1960, 70f.) in zwei weiteren Quellen als „Mr. Lawes his greate Consort" oder „William Lawes His Consort" bezeichnet ist. (Die Bedeutung der Epitheta ornantia ist unklar, läßt jedoch auf die besondere Rolle unter den Sammelwerken des Komponisten schließen.) Die Sammlung besteht aus 66 Stücken, davon 62 Tanzsätze, 2 Fantasien und 2 „Ecco"-Sätze, angeordnet in zehn sechs- oder siebensätzigen Suiten nach dem Modell Aire-Alman-Corant-Saraband, das jeweils um Eingangs-(Fantasie oder Pavane) und Zwischensätze (Verdopplung einer oder zweier der Tanzformen des Modells) erweitert ist. Satztechnisch handelt es sich in der letztgültigen Fassung (entstanden ca. 1630) um Stücke mit zwei konzertierenden Diskantstimmen, Generalbaß (zwei Theorben) und zwei Baßstimmen, von denen abwechselnd die eine als Continuo die ungebrochene oder diminuierte Baßlinie (als „breakinge base") und die andere „descant divisions" über dieser Linie ausführt; offensichtlich handelt es sich hier um den Versuch einer Verknüpfung des ital. Triosatzes mit der engl. Divisions-Technik (Beschreibung bei Lefkowitz, *op. cit.*, 68 ff.). Ein Zusammenhang zwischen der stilistischen Orientierung am Concerto-Prinzip und der nachträglichen Namensgebung „consort" ist nicht auszuschließen (– die Möglichkeit eines solchen Zusammenhangs wurde bereits bei W. Porters *Madrigales and Ayres* von 1632 angedeutet, vgl. oben, II. (2)(b)).

Lockes (ebenda bereits erwähnte) authentische Titulierungen „Little Consort", „Flatt Consort", „Broken Consort" und „Consort of Fower Parts" betreffen gleichfalls Sammlungen von Fantasien und Tanzsätzen (entstanden etwa 1651 bis 1661), die sich – mit Ausnahme von Part II des „Broken Consort" – zu vier- bis achtsätzigen Suiten gruppieren lassen. Die 3- oder 4st. Besetzung ist nicht spezifiziert, doch läßt sich eine Violenbesetzung mit alternativer Violine und Generalbaß erschließen. Playford publ. 1656 das „Little Consort" als *Matthew Locke/His/Little Consort of Three Parts/containing/Pavans, Ayres, Corants and Sarabands, for Viols or Violins./ In two several Varieties / The first 20 are for Two Trebles and a Base. The last 20 for Treble, Tenor & Base / To be performed either alone or with Theorbo's and Harpsecord* heraus. Im Vorw. „To the Lovers and Practitioners of Consort-Musick" schlägt Locke eine notengetreue, nichtdiminuierende Ausführung vor, und er verbindet diese Distanzierung von der einheimischen Ex-tempore- Praxis mit einem Seitenhieb gegen ausländische Musik:

I never yet saw any *Forain I[n]strumental Composition* (a few *French Corants* excepted) worthy an English mans Transcribing. I have now done, onely shall desire in the performance of this *Consort* you should do your selves and me the right to play plain, not *Tearing* them in pieces with division, (an old custome of our *Country Fidlers*, and now under the title of *A la mode* endevoured to be introduced) (zit. nach *Matthew Locke. Chamber Music I*, ed. M. Tilmouth, Musica Britannica XXXI, London 1975, 146).

Offensichtlich ist mit der Verwendung des Wortes consort die Assoziation des eigenständig Englischen der damit bezeichneten Musik verbunden, denn auch bei Chr. Simpson begegnet consort in patriotisch akzentuiertem Kontext:

A Compendium of Practical Musick (London [1665] [2]1667): You need not seek outlandish authors, especially for instrumental music, no nation in my opinion being equal to the English in that way, as well for their excellent, as their various and numerous Consorts of 3, 4, 5 and 6 parts, made properly for instruments, of all which, as I said, fancies are the chief (zit. nach der Ed. von Ph. J. Lord, Oxford 1970, 79).

Mit consort wird auch das einzelne Instrumentalstück bezeichnet; im Zusammenhang mit dieser Verwendung begegnet die Unterscheidung von consort und air, wobei bei gleicher instrumentaler Bestimmung consort den genuin instrumentalen Charakter und air den vokalen melodischen Duktus benennt:

Th. Salmon, *An Essay*... (loc. cit.): after the hearing some brisk Airs, or melodious Consort, the mind is raised, the fancy enlivened, care and sorrow suppresses (6);
'Tis an incomparable pleasure to play an Airy Tune, or well contriv'd Consort (88);
M. Locke, *The Present Practice of Musick Vindicated* (London 1673): to Play or Compose an Air or Consort ([4]).

Nach 1700 verliert sich dieser Wortgebrauch allmählich. Das Wort consort begegnet nur noch gelegentlich als Übersetzungswort für ital. concerto, etwa in einer Anzeige der *London Gazette* von 1702 von T. Albinonis *Sinfonie e concerti a cinque*, op. 2 (1700), als „6 Sonatas and 6 Consorts for 2 and 3 Violins, an Alt, a Tenor and double Basses" (zit. nach M. Tilmouth, *A Calendar of References to Music in Newspapers published in London and the Provinces (1660-1719)*, Cambridge 1961, 44). North meint mit consort ital. Triosonaten und hebt davon concierto für ital. concerto ab:

The Musicall Grammarian (hs., ca. 1726): The instrumentall musick of late hath bin listed mostly under the title of *Sonnata's*; which being consorts of 3 and rarely of 4 parts, and more hands requiring to be imployed, some parts have bin doubled. But that not succeeding well plainely, the very doubling hath bin improved by art, as in the *Concierto's*, which have assigned the separations and conjunctions with better effect, wittness those non-pareil conciertos of Corelli (zit. nach *Roger North on Music*, loc. cit. 259).

Folglich rechnet er Ausgaben kammermusikalischer Werke von M. Cazzati, G. B. Vitali und D. Becker zu den „best printed consorts that went about" (ibid. 302) und beschreibt er die Opera 1 bis 5 von Corelli, die entscheidende Innovation seiner Zeit, folgendermaßen:

ibid.: Then came over Corelly's first consort that cleared the ground of all other sorts of musick whatsoever. By degrees the rest of his consorts, and at last the conciertos came, all which are to the musitians like the bread of life (310 f.).

Gleichsam einen Schlußstrich unter die Verwendung von consort zur Bezeichnung von Musik zieht der etymologisch bewußte N. Bailey:

Dictionarium Britannicum: or a more compleat universal etymological English dictionary (London 1730-36): *Consort*, better Concert, (in Musick) a Piece that consists of 3 or more parts (zit. nach *The Oxford Engl. Dict.*, Oxford 1933, II, 764).

IV. Seit etwa 1650 wird consort ferner zur Benennung von HOF- UND HAUSKONZERTEN und von HALBÖFFENTLICHEN UND ÖFFENTLICHEN KONZERTVERANSTALTUNGEN gebraucht, zunächst in Vertretung und bald als Synonym des etwa um die gleiche Zeit aufkommenden (und einen Teil der Bedeutungsmomente von consort assimilierenden) engl. Worts concert. Wie schon bei den früheren Verwendungsweisen ist consort auch hier nicht lediglich das engl. Äquivalent zu den verschiedenen Bezeichnungen für ‚Konzert' in den kontinentaleuropäischen Sprachen, sondern ein Begriff mit eigener Konnotation. Das Wort leitet sich wohl her von der gespielten Musik und dem konzertierenden Ensemble, es spielt jedoch ebenso aufgrund des etymologisch bedingt breiteren Bedeutungsrahmens auf das Konsortium der Zuhörer an, das mit einiger Regelmäßigkeit zusammenkommt, um Musik zu hören. Im Nov. 1650 notiert J. Evelyn in seinem Tagebuch einen Konzertbesuch: „I went to a Consort of French Musick & Voices" (*The Diary*, ed. E. S. de Beer, Oxford 1955, II, 23). In seinen Aufzeichnungen spricht A. Wood 1658 von Kompos., die zwei Musiker im „meeting house" eines Privatmannes zu Gehör brachten („played in their consorts", zit. nach *The Life and Times of Anthony Wood*, ed. A. Clark, Oxford 1891, I, 256), und er berichtet von einer Einladung an den reisenden Geigenvirtuosen Th. Baltzar und einheimische Musiker zu dem Zweck, „to have a consort and see and heare him play" (ibid. 257). S. Pepys erwähnt 1664 ein wiederholtes „Musique meeting" mit professionellen Spielern (*The Diary of Samuel Pepys*, ed. R. Latham und W. Matthews, London 1971, V, 290) und äußert Verdruß über ein Konzert mit L. Grabu und den von ihm geleiteten „24 violins" („I was never little pleased with a consort of music in my life", ibid. VIII, 458). Handelt es sich hier um Konzerte im abgeschlossenen Rahmen des Hofes, eines Clubs oder eines Privathauses, so sind die in der *London Gazette* 1672 als „Banister's consort" angezeigte Konzertreihe und die 1690 und 1691 als „The Consort of Vocal and Instrumental Musick" oder kurz „The Consort of Musick" angekündigten Auftritte J. W. Francks und des Robert King öffentliche Konzerte; letzterer, Mitglied der King's Musick, erhält 1689 vom Hof die Genehmigung „to set up a ‚concert of music'", d. h. zur Veranstaltung regelmäßiger und allgemein zugänglicher Konzerte gegen Eintrittsgeld (Belege bei M. Tilmouth, *A Calendar...*, loc. cit., und bei W. B. Squire, *J. W. Franck in England*, The Musical Antiquary 1912, 181 ff.). Die genannten Anzeigenformulierungen werden fortan üblich, bisweilen wird darin das Wort consort durch entertainment ersetzt – ein Hinweis, daß der Akzent ebenso deutlich auf dem sozialen wie auf den mus. Inhalten liegt. Damit erklärt sich zum Teil auch die Einschätzung Norths, der mit dem Begriff consort große Erinnerungen an die exklusive Kammermusikpflege vor der Restaurations-Zeit verbindet und daher über dessen Anwendung auf eine derart bunt zusammengewürfelte Angelegenheit befremdet ist:

Notes of me (hs., ca. 1695): A song, a fuge, a solo, or any single peice (and so all the rest) may be very good in their severall kinds, but for want of a due coherence of the whole, the company not be pleased. And thus it is with the musick exhibited in London publiquely for ½ crownes. A combination of masters agree to make a consort as they call it, but doe not submitt to the governement of any one, as should be done, to accomplish their designe. And in the performance, each takes his parts according as his opinion is of his owne excellence. The master violin must have its solo, then joyned with a lute, then a fuge, or sonnata, then a song, then the trumpet and haut-bois, and so other variety, as it happens. And upon every peice ended, the masters shift their places to make way for the next, the thro-base ceaseth, and the company know not whether all is ended, or any thing more to come, and what (zit. nach *Roger North on Music*, loc. cit. 13).

Bedingt durch den zu einer erdrückenden Vorherrschaft sich entwickelnden Einfluß der franz. und besonders der ital. Musik in Stil, Gattungen und Musizierformen kommt das Wort consort gegen 1730 auch in der Bedeutung von Konzertveranstaltung außer Gebrauch. An seine Stelle tritt das inzwischen eingebürgerte Lehnwort concert. Ob hier lediglich die modische Aneignung eines fremdsprachlichen Wortes erfolgte oder ob ein geschärftes Bewußtsein der Diskrepanz zwischen den „eigentlichen", noch etymologisch herleitbaren Wortbedeutungen und dem eingetretenen Sachwandel gewahr wurde, ist nicht zu entscheiden.

Lit.: E. H. MEYER, English Chamber Music, London 1946, 130 ff.; TH. DART, Art. Consort, in: MGG II, 1952; H. H. EGGEBRECHT, Studien z. mus. Terminologie (Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10), Wiesbaden 1955, [2]1968, 16, 129; S. BECK, The First Book of Consort Lessons. Collected by Thomas Morley 1599 & 1611, (Ed.), New York 1959, Einleitung; E. REIMER, Art. Concerto/Konzert, in: HmT (1973); W. EDWARDS, Art. Consort, in: The New Grove, London 1980.

Wolfgang Ruf, Freiburg i. Br. 1984

Contrafactum

neulat., von mlat. contrafacere, nachahmen, fälschen (hiervon afrz. contrefaire, ital. contraffare, mengl. conterfette; vgl. engl. counterfeit, dtsch. Konterfei); dtsch. Kontrafaktum, Kontrafaktur.
Das partizipiale Substantiv contrafactum kommt weder im klassischen noch im mittelalterlichen Latein vor. Lexikalisch ist es erstmals erfaßt bei R.W. Burchfield, *A Supplement to the Oxford Engl. Dict.* I (Oxford 1972: „Contrafactum, pl. contrafacta ... mod. Lat. past participle of contrafacere"; als frühester Beleg für die Verwendung in engl. Sprache ist hier G. Reese, *Music in the Middle Ages* [New York 1941, 218], angegeben [627]).

Contrafactum ist wissenschaftlicher Terminus für das Dichten neuer Texte zu vorhandenen Formen und Melodien, der 1909 von K. Hennig in Anlehnung an Rubriken der Pfullinger Liederhs. (2. Hälfte 15. Jh.) geprägt worden ist.

In Texten des hohen und späten Mittelalters hat das Verb contrafacere (contrefaire) fast immer den negativen Beigeschmack des Fälschens oder geistlosen Nachahmens. Bezeichnenderweise begegnet es mehrfach in Tierepen bei der Charakterisierung des Affen:

vgl. *Le Bestiaire D' Amour Rimé* (13. Jh.): Cinges est melancolieus/ Plains de moes de semilleus / Si ne voit a homme faire / Qu il ne weille contrefaire (ed. A. Thorsten, Kopenhagen 1941, V. 449–52);
Li Bestiaires d'Amours di Maistre Richart de Fornival e li Response du Bestiaire (um 1240): Car la nature del cinge est k'il velt contrefaire quonques il voit faire (ed. C. Serge, Mailand 1957, 19);
Anon., *Aiso son las naturas d'alcus anzels e d'alcunas bestias* (13. Jh.): Lo simi vol contrafar tot cant ve far (ed. C. Appel, *Prov. Chrestomathie*, Lpz. [6]1930, 202).

Obwohl etymologisch nicht miteinander verwandt, wird simia gelegentlich in Zusammenhang mit similis gebracht (vgl. Hugo von St. Victor, *De bestiis et aliis rebus* [12. Jh.]: „De simiis. Simiae Latine vocantur eo quod in eis similitudo rationis humanae sentitur" [MignePL CLXXVII, 62]). Dieses Wort- und Gedankenspiel hat seine Spuren im Wortschatz einiger europ. Sprachen hinterlassen (vgl. engl. to ape, to simulate; dtsch. nachäffen, Simulant). Bereits im Afrz. war das Wortspiel allerdings nicht mehr möglich (vgl. cinges – semilleus), und so wurde die Fähigkeit des Affen, den Menschen nachzuahmen, u. a. mit contrefaire umschrieben (vgl. auch E. R. Curtius, *Der Affe als Metapher*, in: *Europ. Lit. u. lat. Mittelalter*, Bern u. München [2]1954, 522f. [Exkurs XIX]; ferner Meyer-Lübke, *Roman. Etymol. Wörterbuch*, Heidelberg 1911, wo die lat. Priorität von contrafacere als unsicher angegeben ist).
Auch das Moment des Vortäuschens ist mit dem Verb verbunden worden:

vgl. Richard Rolle of Hampole, *The Pricke of Conscience* (um 1350); þus sal anticrist þan conterfette þe wondirs of God (nach J. A. H. Murray, *A New Engl. Dict. on Hist. Principles* II, Oxford 1853, 1066).

Allerdings verliert sich der negative Beigeschmack seit dem 15./16. Jh., zumindest im Bereich des Kunstschrifttums:

vgl. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* (um 1490/1500): Se la poesia s'estende con le parole a figurar forme, atti e sitti, il pittore si muove con le proprie similitudini delle forme a contraffare essi forme (ed. H. Ludwig, *Das Buch von der Malerei* [*Quellenschriften f. Kunstgeschichte u. Kunsttechnik d. Mittelalters u. d. Renaissance* XV], Bd. I, 30);
Joachim Du Bellay, *Les Regrets et autres oeuvres poëtiques* (Paris 1558): Vous autres ce pedant, peintures de la nature ... Contrefaites des vieux les ouvrages plus beaux (nach E. Huget, *Dict. de la langue Frç. du XVI[e] siècle*, Paris 1932, 497);
George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (London 1589); A poet ... is both a maker and a conterfaitor (nach Murray, *op. cit.* 1066).

Der conterfaitor im letzten Zitat darf wohl nicht als „Nachdichter" (Dichter von Contrafacta), sondern nur allgemein als „Abbildender" verstanden werden. Der negative Beigeschmack ist wohl selbst hier noch zu spüren, da conterfaitor und maker („Hersteller") nebeneinandergestellt, also nicht gleichgesetzt sind. Im ersten Zitat wird der Vorrang der Malerei gegenüber der Dichtkunst damit begründet, daß jene unmittelbar nachahme (contraffare), was der Dichter bloß beschreiben könne. Das zweite Zitat kann wohl ebenfalls in diesem Sinne aufgefaßt werden, obwohl die Empfehlung, die Alten nachzuahmen, möglicherweise auf bestimmte Vorbilder abzielt.
Neutral ist die Wortverwendung in Luthers Schrift *Die drei Symbole oder Bekenntnis des Glaubens Christi* (1538):

Also auch, da er spricht: Er ist das Ebenbilde seines wesens, zeuget auch gewaltiglich, das Christus müsse rechter natürlicher Gott sein ... Man heissts ißt Controfect, wenn ein bilde eben und gleich ist dem, des bilde es ist, Aber es feillet allen bilden, das sie nicht haben noch sind dasselbe einig wesen oder natur des abgebildeten ... Als wenn ein Maler ... einen König oder Fürsten bildet auf ein Tuch ... und ehnlich als er imer kan ... Solchs ist wol ein Ebenbild oder controfect, aber ist nicht das wesen oder natur des Königs ... sondern ein schlecht Bilde und hat ein ander wesen ... (*Werke*, Bd. L, Weimar 1914, 266f.).

Hier wird Controfect ähnlich wie bei da Vinci verstanden und dem „wesen" Christi gegenübergestellt. Controfect ist also nicht wie bei Rolle gotteslästerlicher Betrug, sondern lediglich ein „schlecht [= schlicht] Bilde", das „ein ander wesen" hat. Die Vorstellung von einem Ebenbild liegt schließlich auch der Wortverwendung für Falschmünzerei zugrunde, die schon im 16. Jh. belegt ist (Belege bei J. u. W. Grimm, *Dtsch. Wörterbuch*, Bd. II, Lpz. 1860, 635–37).

In mus. Zusammenhang kommt das Substantiv contrafact erstmals und singulär in der Pfullinger Liederhs. (Stuttgart, Landesbibl., Ms. theol. 4° 190, 2. Hälfte 15. Jh.) vor. Hier lautet eine Überschrift:

Es hat ein man sin wip verloren contrafact uff einen geistlichen sinn (f. 178').

Das Lied selbst ist deutlich als geistliche Umdichtung zu erkennen: „Es hat ein mönsch gotts huld verlorn / dz schuff sin große sünde / Er ging zu einem priester ußerkorn / er tets doch im verkünden ..." (nach P. Wackernagel, *Das dtsch. Kirchenlied von d. ältesten Zeit bis zu An-*

fang d. 17.Jh., Bd. II, Lpz. 1867, Nr. 834). Eine im 17.Jh. überlieferte Fassung des weltlichen Vorbildes lautet: „Es hat ein baur sein Weib verlorn / er kunnt sie nimmer finden / er klopfet an die Pfarrhof an / Habt ihr mein Fräulein drinnen..." (nach L. Erk u. Fr. M. Böhme, *Dtsch. Liederhort*, Bd. I, Lpz. 1893, Nr. 154). Da die Pfullinger Hs. selbst keine Melodien enthält, muß die Frage offen bleiben, ob beide Melodien identisch gewesen sind.

Geistliche Umdichtungen sind auch zwei weitere Lieder, die in der Hs. lediglich als ‚contrafactum' bezeichnet sind. Das Lied „*Ich var zu dir Maria rein*" (Wackernagel II, Nr. 833) trägt die Überschrift:

Ich var do hin wennd es muß sin contrafactum (f. 170);

das Vorbild ist bereits im *Lochamer Liederbuch* (zw. 1452 u. 1460) überliefert (vgl. Erk-Böhme II, Nr. 741). Das Lied „*Den liebsten Herren den ich han*" (Wackernagel II, Nr. 835) ist

Den liebsten bulen den ich han contrafactum (f. 171')

rubriziert. Das weltliche Vorbild läßt sich hierfür erst in Quellen seit der Mitte des 16.Jh. ermitteln (vgl. Erk-Böhme III, Nr. 1121).

Die Wortwahl der Pfullinger Hs. mag von der Tatsache mit beeinflußt sein, daß die Präposition contra im späten Mittelalter gelegentlich in Zusammenhang mit einer Um- bzw. Neudichtung gebraucht worden ist. So heißt es in der Hs. Paris, Bibl. Nat., frç. 12615, über den Lai „*Flours ne glais*" von Gautier de Coinci:

un lais de Nostre Dame contre le Lai Marikol (f. 73),

oder in der Hs. Paris, Bibl. Nat., lat. 15131, über das Lied „*Marie preconio*":

contra in latino *Par defaus de leaute* (f. 177);

im ersten Fall wird die Melodie mit übernommen, im zweiten Fall ist keine Melodie überliefert (vgl. Fr. Gennrich, *Rondeaux, Virelais u. Balladen*, Bd. I, Dresden 1921, Nr. 182). Die Melodie ist (mit)gemeint, wenn in der Hs. Lille, Bibl. Mun., 95 (um 1280), beim Lied „*O quam fallax est mundi gloria*" des Adam de la Bassee vermerkt ist:

super cantilenam *Quant voi la flor paroir sor le ramel* (f. 12; weitere Belege aus dieser Hs. bei Gennrich 1965, 16f.).

Text und Melodie sind auch in der folgenden Rubrik der Hs. London, Brit. Mus., Add. 27360 (14./15.Jh.), angesprochen:

Super agnus dei versus cum biscantu (f. 35);
vgl. auch Hs. Vyšší Brod, Klašterní knihova, 42 (15.Jh.): Discantus super Magnificat in summis festivitatibus (f. 159).

Im 16.Jh. hingegen wird die Partikel super zusehends allein noch auf die Melodie bezogen, wie etwa aus den zahlreichen Überschriften „Missa super cantilenam..." hervorgeht (vgl. L. Lockwood, *On parody as a term and concept in 16th. cent. music*, in: Fs. G. Reese, New York 1966, 560ff.). Auch im Bereich der Instrumentalmusik (vgl. „Glosa sobre...", „Canzon spora...") kann nur noch die Melodie gemeint sein.

Für die Partikel contra ist eine solche Verwendungstradition nicht nachzuweisen. In reinen Texthss. kann eine Formulierung mit contra möglicherweise als Hinweis auf die passende Melodie, in notierten Quellen als Hinweis auf das Vorbild verstanden werden.

Im Blick auf die Belege der Pfullinger Hs. ist in der musikwiss. Lit. der Aspekt des Gegensätzlichen hervorgehoben worden:

vgl. MoserL ([4]1955), Art. *Kontrafaktum:* contrafacere: ins Gegenteil verkehren: weltlich → geistlich (645);
L. Finscher, Art. *Parodie u. Kontrafaktur*, MGG X, 1962: etwas ins Gegenteil verkehren (815f.);
Petzsch 1968: Doch ist die antike Bedeutungsrichtung [d.h. „ins Gegenteil verkehren"] noch im (späten) Mittelalter häufig... ‚contra' ist niemals antithetisch. Auch dadurch wird Finschers Herleitung gerechtfertigt. *laichery* (Betrug, Fälschung) ist Verkehrung eines (richtigen) Dinges oder Tuns, und eben eine solche ‚Verkehrung' – gleichgültig, ob ins Geistliche oder Weltliche – liegt mit der Kontrafaktur vor (274).

Indes ist der Ausdruck, analog zu den oben zit. Belegen, wohl im Sinne bewußter Nachahmung, nämlich im Sinne des DICHTENS NEUER TEXTE ZU VORHANDENEN FORMEN UND MELODIEN aufzufassen;

vgl. Aarburg 1963: Schon die Schöpfung eines Liedes, eines Komplexes mehrerer Strophen nach einem vorgefaßten Ton ist Kontrafaktur (384f.);
Gennrich 1965: Den Vorgang des Nachdichtens eines Liedes auf eine präexistente Melodie bezeichnen wir als Kontrafaktur (5).

*

Exkurs: Von dem Pfullinger Beleg ausgehend, versucht Lipphardt 1967, den Wortbestandteil contra als nur auf die Musik, factum als nur auf den Text bezogen zu erklären:

Es steckt in dem *Contra* nämlich nicht der Sinn der Antithese Geistlich-Weltlich oder Weltlich-Geistlich, wie man gemeint hat... In der Pfullinger Kloster-Hs. kann es diesen Sinn gerade nicht haben, denn es steht dabei *Contrafact uff einen geistlichen Sinn*. Im entgegengesetzten Fall müßte es heißen *uff einen weltlichen Sinn*. Das *Contra*... bezieht sich offenbar nur auf die Melodie. Gennrich bringt viele Beispiele, daß bei Kontrafakten häufig statt *super cantilenam* steht *contra cantilenam* (104).

Zunächst muß eingewandt werden, daß die contra-Beispiele sich niemals ausdrücklich auf die Melodie beziehen. Demzufolge können auch contra und super in diesem Zusammenhang nicht gleichgesetzt werden. Ferner ist Lipphardt darin schwerlich zu folgen, daß sich der Wortbestandteil contra deshalb „offenbar" auf die Melodie beziehe, weil er sich auf eine bestimmte Umarbeitungsrichtung (geistlich → weltlich oder weltlich → geistlich) nicht festlegen läßt.

Zum Wortbestandteil factum schreibt Lipphardt:

Offenbar geht es dabei um eine bewußte künstlerische Tätigkeit, die sich in erster Linie auf den Text richtet, nämlich auf das Parodieren (ebenda).

Sicherlich ist mit factum der Text, genauer: der Textinhalt gemeint; das Moment des Parodierens jedoch ist im Wort selbst nicht enthalten. Überhaupt ist es fraglich, ob das Wort contrafact der Pfullinger Hs. bei der Interpretation in musik- und textbezogene Bestandteile aufgespalten werden kann und darf.

*

Die mittelalterliche Fachsprache kennt keinen Spezialausdruck für das Nachdichten eines Liedes auf eine vorhandene Melodie. Das Wiederverwenden und Neutextieren von Melodien war der mittelalterlichen Musikpraxis so geläufig und selbstverständlich, daß das Verfahren keiner ausdrücklichen Benennung und Erörterung oder gar Bestätigung durch die Musiklehre bedurfte. Erst in einer Zeit, in der das individuell-schöpferische

Moment beim Komponieren stärker in Rechnung gestellt wurde, mochte auch ein Interesse daran aufgekommen sein, mus. Nachahmungen und Umarbeitungen eigens als solche zu bezeichnen. Im späten 16. Jh. wurde zu diesem Zweck das Wort → Parodie eingeführt. Die Tatsache, daß man dabei nicht auf das Wort contrafact zurückgriff, könnte ein weiteres Indiz dafür sein, daß man das Wort gar nicht auf mus. Sachverhalte bezogen hatte – sofern es überhaupt geläufig gewesen war (die Pfullinger Hs. überliefert den einzigen schriftlichen Beleg).

Im Jahre 1909 hat K. Hennig den Ausdruck contrafact der Pfullinger Hs. aufgegriffen und als wissenschaftlichen Terminus im Sinne der „Umdichtung eines weltlichen in ein geistliches Lied" definiert (7). Das Verfahren der Umdichtung selbst freilich ist nicht erst von Hennig entdeckt worden. Vor ihm sprach man jedoch lediglich von ‚Nachahmungen', womit man zugleich der älteren Wortbedeutung am nächsten kam (vgl. K. Bartsch, *Nachahmungen prov. Poesie im Dtsch.*, Germania I, 1856). In Hennigs Sinne wird der Terminus gelegentlich auch heute noch verwendet:

vgl. J. Müller-Blattau 1962: Unter Kontrafaktum („contrafacta") verstehe ich die geistliche Umdichtung weltlicher Lieder (354; vgl. auch das obige Zitat aus dem MoserL).

Diese Einengung auf die einseitige Richtung vom Weltlichen zum Geistlichen kann freilich, wie gezeigt, aus dem Beleg der Pfullinger Hs. nicht herausgelesen werden: wenn hier eigens „uff einen geistlichen sinn" vermerkt ist, so doch gewiß deshalb, weil die Richtung aus dem Wort selbst gerade nicht hervorgeht. Immerhin ist die Einengung insofern verständlich, als sich die zit. Autoren nur mit Umdichtungen, nicht aber mit regelrechten Neudichtungen zu vorhandenen Melodien befassen.

Fr. Gennrich, der den Ausdruck im Jahre 1918 in die musikwiss. Literatur eingeführt hat, schlug gegenüber Hennig eine Begriffserweiterung vor, nach der jede Neutextierung einer vorhandenen Melodie, sofern sie sich als „bewußte Anlehnung an irgendein... Vorbild" erweisen ließ, als Contrafactum gelten sollte (1918, 333). Des näheren unterschied er zwischen „regulärer", „irregulärer" und „Grundlagen-Kontrafaktur", je nachdem, ob die Melodie unverändert, leicht oder stark verändert übernommen worden war.

Seit Gennrich ist der Terminus Contrafactum fest in der musikwiss. Fachsprache eingebürgert. Allerdings wurde gelegentlich versucht, den Wortgebrauch auch etymologisch zu rechtfertigen (vgl. die vorangehenden Zitate, die von der – wohl unzutreffenden – Annahme ausgehen, contrafacere meine im Bereich des Liedes „ins Gegenteil verkehren", sowie Lipphardts Interpretation). Da eine enge und einseitige terminologische Fixierung den historischen Sachverhalten im Liedrepertoire selbst jedoch offensichtlich nicht angemessen ist, hat sich schließlich sogar Lipphardt 1967, ungeachtet seiner eigenen detaillierten Worterklärungsversuche, zu einer möglichst weiten Verwendung entschlossen:

Mit diesem eben gewonnenen Begriff [s. oben *Exkurs*] ließe sich nicht mehr arbeiten, zumal das Wort heute von Gennrich und anderen im Sinne eines übergeordneten Begriffs gefordert wird: „Den Vorgang des Nachdichtens eines Liedes auf eine präexistente Melodie bezeichnen wir als Kontrafaktur" [Gennrich 1965, 5; vgl. die frühere Auffassung Gennrichs (1918), die das Bewußte der Anlehnung stärker hervorhob] (104).

Unter den Begriff des Contrafactum sollen auch „alle Gesangbuchlieder, die nach einem gegebenen geistlichen Vorbild geformt wurden, alle nach der Melodie angefertigten Übersetzungen" fallen (104; vgl. hierzu die Tabelle 105).

Lit.: K. HENNIG, Die geistliche Kontrafaktur im Jh. d. Reformation, Halle/S., 1909; FR. GENNRICH, Die Musik als Hilfswiss. d. romanischen Philologie, Zs. f. rom. Philol. XXXIX, 1918; DERS., Die Kontrafaktur im Liedschaffen d. Mittelalters (Summa Musicae Medii Aevi XII), Langen 1965; U. AARBURG, Melodien z. frühen dtsch. Minnesang, Zs. f. dtsch. Altertum LXXXVII, 1956/7, Neufassung in: Der dtsch. Minnesang (Wege d. Forschung XV), Darmstadt 1961, [2]1963; J. MÜLLER-BLATTAU, Kontrafakturen im älteren geistlichen Volkslied, Fs. K. G. Fellerer, Regensburg 1962; W. LIPPHARDT, Über die Begriffe: Kontrafakt, Parodie, Travestie, Jb. f. Liturgik u. Hymnologie XII, 1967; CHR. PETZSCH, Kontrafaktur u. Melodietypus, Mf XXI, 1968.

Robert Falck, Toronto 1974

Contrapunctus / Kontrapunkt

lat. Substantivum compositum aus contra, gegen, und → *punctus*, Note. Überwiegend 2. Dekl. contrapunctus, i, vereinzelt auch Neutrum contrapunctum, i oder 4. Dekl. contrapunctus, ūs; engl. counterpoint (früher counterpoinct, conterpoynt, conterpointe, cuntirpoint); frz. contrepoint (contrepoinct); ital. contrappunto; span. contrapunto.
Davon auch Ableitungen wie das Verbum contrapunctare / kontrapunktieren, das Adjektiv contrapunctalis / kontrapunktisch, das Nomen actionis contrapunctio / Kontrapunktierung und das Nomen agentis contrapunctista / Kontrapunktist, Kontrapunktiker. Da als sicher gelten kann, daß sich bereits die Wortprägung auf spezielle Gegebenheiten des mehrstimmigen Satzes bezog und von ihnen her erklärt, ist contrapunctus als genuin der Musikpraxis und -lehre zugehöriger Fachausdruck anzusehen. Die dichte Tradition des über Jahrhunderte hin nahezu ausschließlich musikfachsprachlichen Wortgebrauchs setzt um 1330 ein und spiegelt die eminente Rolle wider, die dem mit dem Terminus verbundenen Sachkomplex für die Geschichte der abendländischen Musik zuwuchs.
Zu umgangssprachlichen Wendungen wie au contrepoinct u. ä. oder kunterbunt, die aus dem Terminus (vermutlich) hervorgingen, siehe unten IX.

I. Die nur hypothetisch fassbare Entstehungsgeschichte des weder aus klass. noch frühmittelalterlichem Lat. bekannten Kompositums wird durch drei Tatbestände beleuchtet. (1) Bislang singuläre provenzalische Erstbelege um 1250 lassen offen, ob das Wort eine Entlehnung aus dem Lateinischen oder eine vulgärsprachliche Bildung ist. (2) Mit dem um 1330 einsetzenden dichten Wortgebrauch beginnt auch die kontinuierlich und stereotyp tradierte etymologische Herleitung aus ,,punctus [oder punctum] contra punctum", weshalb contrapunctus als Bezeichnungsfragment dieses Ausdrucks gilt, der sich sowohl durch die spezifisch mus. Bedeutungsgehalte von ,,punctus" im 13. Jh. als auch im Blick auf bestimmte Verwendungsweisen der Präposition ,,contra" zur Beschreibung mus.-satztechnischer Aspekte in Quellen jener Epoche überzeugend erklärt. (3) Sachliche Indizien legen nahe, daß die Terminusbildung nicht vom Substantivum ,,contrapunctus", sondern vom Präpositionalobjekt ,,contra punctum" ausging; damit aber gewinnt contrapunctus als Bezeichnung der Art und des Prinzips, einen mehrst. Satz ,,[punctum] contra punctum" entstehen zu lassen (siehe II.), die Priorität gegenüber jenen Wortbedeutungen, die sich auf das Ergebnis des Verfahrens, die so geschaffene Gegenstimme oder den ganzen Satz (siehe III.) beziehen.

II. Wohl ursprünglich bezeichnet contrapunctus eine Art, sodann und vorwiegend ein Verfahren und Prinzip des mehrstimmigen Satzes, die als ,,punctum-contra-punctum"- [,,Note-gegen-Note"-]Setzung angesprochen und aufgefaßt wurden. ,,Punctum contra punctum", als Ursprungsausdruck für die Terminusbildung vermutlich wortgeschichtlich zutreffend, jedenfalls seit dem 14. Jh. unbezweifelt, fand verschiedenartige musikalisch-satztechnische Deutungen. (1) Die wohl älteste und etymologisch ursprüngliche Deutung zielt auf die rhythmische Identität von Gegenstimme und vorgegebenem Cantus firmus, somit auf die Gleichzeitigkeit im Voranschreiten der Stimmen, d. h. auf die Satzart ,,Note gegen Note" ab. (2) Faktisch alle Zeugnisse aber beziehen sich auf den speziellen, seit ungefähr 1330 neuartigen Satz gemäss der Contrapunctuslehre (siehe IV.) und ihren Regeln, konkret auf Merkmale seines Verfahrens, letztlich auf sein Prinzip. Von den Merkmalen des Verfahrens werden explizit auf den Ursprungsausdruck bezogen: (a) die verbindliche Norm, daß als Zusammenklänge ausschliesslich Konsonanzen zugelassen sind; (b) der Wechsel zwischen perfekter und imperfekter Konsonanz; (c) die (freilich nicht verbindliche, doch eindringlich empfohlene) Gegenbewegung der Stimmen. (d) Vereinzelt begegnen auch esoterische Auslegungen aufgrund peripherer Inhalte der Contrapunctuslehre. (e) Deutlicher noch als in solchen Einzelhinweisen äußert sich der Versuch, das Prinzip des durch die Contrapunctuslehre geregelten Satzes zu erfassen, wenn vollständigere Bestimmungen oder Definitionssammlungen vorliegen oder auch (f) Erklärungswörter, die den Terminus als einzelnen Akt eines Verfahrens charakterisieren, besonders ,,contrapositio", aber auch aggregatio, collocatio, coniunctio, combinatio, comparatio, dispositio, ordinatio; (g) ,,compositio" hingegen steht in Sonderbeziehung zum Terminus contrapunctus.

III. Zugleich bezeichnen manche, doch keineswegs alle Quellen mit dem Wort contrapunctus auch das Resultat einer Setzung, die gemäss der Art oder dem Verfahren und Prinzip des Contrapunctus erfolgt ist. (1) Die Gepflogenheit, eine einzelne Stimme contrapunctus zu nennen, begegnet (a) in Satzlehreschriften seit dem 14. Jh. und bezieht sich stets auf die zum Cantus firmus hinzugefügte Stimme, die ,,Gegenstimme", weshalb es in älterer Zeit zur Gleichsetzung mit ,,discantus", im Gefolge der Übertragung des Prinzips auf den mehr als zweist. Satz vereinzelt auch zur Identifizierung mit ,,contratenor" oder sogar zur Gleichsetzung mit ,,quadruplum" kommt; (b) im Sprachgebrauch seit dem 18. Jh., der auf einem Stilbegriff von Kontrapunkt basiert (siehe VII.), tritt der Terminus auch außerhalb der Satzlehre auf und bezeichnet eine besonders ,,selbständige" Stimme, die durch melodisches oder rhythmisch-motivisches Profil und als Widerpart mindestens einer weiteren selbständigen Stimme hervortritt. (2) Contrapunctus im Sinn von ganzer Satz ist (a) in der Frühzeit oft mehrdeutig, weil vom Stimmennamen nicht zu trennen, (b) jedoch seit dem 15. Jh. eindeutig, wenn Erklärungswörter wie ,,cantus" oder ,,concentus" auf das Gesamtresultat der Setzung zu beziehen sind oder eine Gleichsetzung mit einer Gattungsbezeichnung erfolgt. (c) Seit

dem 16. Jh. bezeichnet der Terminus gelegentlich eine konkrete Komposition spezifisch kontrapunktischer Faktur. (d) Seit dem 18. Jh. wird Kontrapunkt als Bezeichnung für ‚jedes mehrstimmige Stück' oder für ‚mehrstimmige Komposition schlechthin' problematisch.

IV. Seit den ältesten Quellen für das neue, als contrapunctus angesprochene Satzverfahren und -prinzip bezeichnet der Terminus auch und bald maßgeblich die auf sie bezogene Satzlehre. Diese Wortbedeutung, (1) wohl als Bezeichnungsfragment von „ars contrapuncti" entstanden, erfährt eine zunehmende Verfestigung und (2) seit der zweiten Hälfte des 15. Jh. eine vielgestaltige Ausprägung in einem Lehrsystem, das zunächst zweigeteilt ist: (a) contrapunctus simplex (planus aequalis) – z. T. auch contranota genannt – bildet die unerlässliche Ausgangsstufe der Lehre; (b) contrapunctus diminutus (fractus, coloratus oder floridus) dient als allgemeine Satzlehre, berücksichtigt zunehmend die konkreten satztechnischen Erscheinungen und wird seit dem 16. Jh. oft dementsprechend weiter untergliedert. (3) Dieses Lehrsystem findet häufig Ergänzungen durch Gegensatzpaare, die den Contrapunctus unterscheiden (a) im 15. bis 17. Jh. nach Art seiner Herstellung in niedergeschriebenen und improvisierten, (b) seit dem 18. Jh. nach Versetzbarkeit einzelner Stimmen in doppelten (oder mehrfachen) und „einfachen".

V. Begrenzung der Wortbedeutung von contrapunctus auf den improvisatorisch entstandenen Satz und Synonymität mit „sortisatio" bezeugen manche Quellen des 15. bis 17. Jh.

VI. Als Bezeichnung der besonderen Satztechniken des „doppelten" (oder mehrfachen) Kontrapunkts erscheint der Terminus seit Mitte des 16. Jh.

VII. Im Gefolge der im beginnenden 17. Jh. sich herausbildenden Stilgegensätze, die Satzpraxis wie -lehre nachhaltig beeinflussen, tritt der Terminus auf auch als musikalischer Stilbegriff, dessen konkreter Inhalt sich wandelt mit den kompositionsgesch. Bedingungen der Epochen. (1) Nach der Trennung zwischen auf herkömmlicher Lehre beruhendem Stilus antiquus und von der Monodie und dem konzertierenden Stil geprägtem Stilus modernus zeigt sich zunächst der Versuch, contrapunctus als Oberbegriff beizubehalten. (2) In der zweiten Hälfte des 17. Jh. erfolgte eine Verfestigung des Bedeutungszusammenhangs von „kontrapunktischem Stil" und „strengem", an Palestrina ausgerichtetem Satz; daraus resultierte einerseits (a) eine Identifizierung von Kontrapunkt und „Palestrina-Stil", der zum satzdidaktischen Vorbild und zum Ideal von Kirchenmusik wurde, andererseits (b) eine zunehmende Relativierung seiner aktuellen kompositorischen Bedeutung oder auch radikale Ablehnung. (3) Daneben bildete sich ein von den bisherigen Grundlagen der Lehre losgelöstes Verständnis des Terminus. Durch die Gegensatzbildung von „harmonisch" und „kontrapunktisch", eng verknüpft mit der von „homophon" und „polyphon", wurde Kontrapunkt zur Bezeichnung für einen Satztypus oder „Stil", der primär eine gleichzeitige und wechselseitige melodische wie rhythmische Verselbständigung mehrerer Stimmen ausprägt. Als im umfassenden Sinn „polyphone Schreibart" kann Kontrapunkt nun recht verschieden akzentuiert werden: (a) als „thematisch gearbeitet", (b) als am Werk J. S. Bachs orientierter „linearer" Kontrapunkt, (c) als diskontinuierlich auftretender, aber substantiell wichtiger Satztypus in klassischer und romantischer Musik, (d) als Satz- oder auch Denkkategorie bzw. als im einzelnen sehr unterschiedliches Ingredienz der Neuen Musik.

VIII. Da der gegenwärtige Gebrauch des Terminus alle wesentlichen historischen Bedeutungsgehalte einschließt, bemüht sich die wissenschaftliche Literatur oft um jeweilige Präzisierung durch Epitheta.

IX. Der originär musikfachsprachliche Terminus fand in metaphorischem Sinn auch Eingang in die Umgangs- bzw. Bildungssprache.

I. Die nur hypothetisch fassbare Entstehungsgeschichte des Kompositums wird durch drei Tatbestände beleuchtet. (1) Provenzalische Erstbelege um 1250 lassen offen, ob das Wort eine Entlehnung aus dem Lateinischen oder eine vulgärsprachliche Bildung ist. Diese – bisher singulären – Belege „contraponchamens/contrapointamens" stammen aus dem *Tezaur* des Troubadours Peire de Corbiac, einer im Stil eines Prahlgedichts gehaltenen Frühform der enzyklopädisch-didaktischen Gattung des Trésor, und gehören zu jenem Abschnitt, in dem sich der Sprecher rühmt, auch etliche Arten des Musizierens zu beherrschen:

Peire de Corbiac, *Tezaur* (um 1250): [1] Senhors, encar sai ieu molt be uzadamens / [2] cantar en sancta glieiza per ponhs e per accens, / [3] triplar sanctus et agnus e contraponchamens, / [4] entonar seculorum, non es menhs us amens, / [5] e far dous chans et orgues e contrapointamens, / [6] e sai be mo mestier aperceubudamens, / [7] tot caresme carnal, quatre temps et avens. / [8] e sai be cansonetas e vers bos e valens, / [9] pastorelas ab precs amorosos e plazens, / [10] retroensas e dansas, gent e coindamens. (zit. nach K. Bartsch, *Chrestomathie provençale*, [6]Marburg 1904, 238, Z. 1–10; Einzelheiten von Textgestalt und Deutung sind freilich noch kaum geklärt, wie die Edition von A. Jeanroy und G. Bertoni, Annales du Midi XXIII, Toulouse 1911, bes. 289-293 [Vorwort] und 467-468 [Text: Verse 496–505] zeigt;
[1] Ihr Herren, außerdem weiß ich gar wohl auf übliche Weise / [2] zu singen in der heiligen Kirche nach ‚Punkten' und nach ‚Akzenten'; / [3] zu ‚triplieren' das Sanctus und Agnus und ‚Kontrapunkte', / [4] zu ‚intonieren' das Saeculorum, das Amen ist nicht weniger Brauch, / [5] zu machen zwei Cantus und Organa und ‚Kontrapunkte', / [6] und ich kenne wohl mit Verstand meinen Beruf, / [7] während der ganzen Fastenzeit, im Quatember und im Advent, / [8] und ich kenne wohl Kanzonen und gute Verse, die etwas taugen, / [9] gefällige Pastourellen über Bitten um Liebe, / [10] Rotrouenges und Tanzlieder, gefällig und graziös).

Offenkundig berührt Peire hier alle wesentlichen Bereiche musikpraktischer Kunstfertigkeit: geistliche wie weltliche und einstimmige wie mehrstimmige Musik unter Nennung repräsentativer Formen (der

Meßgesänge Sanctus und Agnus, der Gattung Organum, der Liedtypen Kanzone, Pastourelle, Rotrouenge und der vielleicht Tanz schlechthin umfassenden Sammelbezeichnung *dansa*), ferner die Ausführungsmöglichkeiten des Singens bzw. Rezitierens (Z. 2: cantar, andere Fassung: legir) nach Noten-(ponhs) oder Akzentschriftzeichen (accens), sodann die Fähigkeit, das Saeculorum zu ‚intonieren', womit Beherrschung der Psalmtöne und ihrer Differenzen gemeint sein dürfte. In welchem Sinn die ‚Kontrapunkte' genannt werden, ist nicht eindeutig. Ihre Doppelerwähnung (Z. 3 und 5) nur mit der Eignung des Wortes für Peires Versbau und Reim (der im ganzen Gedicht konstant bleibt), somit als Füllsel zu erklären, könnte sinnverkürzend sein: vielleicht nämlich wird, ansatzweise, zwischen vorwiegend reproduzierender Ausführung (Z. 2 cantar oder legir nach schriftlicher Vorlage, Z. 4 entonar aufgrund vertrauter Formeln) und mehr schöpferischem Tun (Z. 5 far) unterschieden, so daß es in Z. 3 (wo die ältere Fassung cantar statt triplar lautet) um schlicht-mehrstimmige Wiedergabe – und sei es unter improvisatorischer „Ausführung" – ginge, in Z. 5 hingegen um anspruchsvoller disponierte Satzgestalten wie Organum und Discantus (dous chans übersetzt anscheinend dessen verbreitete Deutung als „biscantus"). In diesem Fall ließe sich folgern: Peires ‚Kontrapunkte', die sich eindeutig auf die mehrst. Musik beziehen, spielen hier „neben" den erwähnten Gattungen eine Rolle – ohne diesen, die für das 13. Jh. reich bezeugt sind, zuzugehören – und bieten sich sowohl für eine usuelle Ausführung (Z. 3) als auch für eine kunstvollere Verfertigung (Z. 5) an. Die Vermutung liegt auf der Hand, daß die ‚Kontrapunkte' Peires jene bestimmte Satzart verkörpern, die – im ursprünglichen Sinn – „punctum contra punctum", d. h. [je eine Gegenstimmen-]Note gegen [je eine] Note [einer Bezugsstimme] setzte (siehe unten II. (1)). Unsicher aber bleibt, ob „contraponchamens/contrapointamens" lediglich die prov. Übers. einer ursprünglich lat. Bildung contrapunctus darstellt, wie es bei anderen Termini aus dem zit. Passus (ponhs, accens, orgues) außer Zweifel steht, oder aber vulgärsprachlicher Herkunft ist und erst nachträglich latinisiert wurde ähnlich wie motet – motetus, hoquet – hoquetus (vgl. R. Dammann, AfMw XVI, 1959, 338 f.).

(2) Mit dem um 1330 einsetzenden dichten Wortgebrauch von contrapunctus beginnt auch die KONTINUIERLICH UND STEREOTYP TRADIERTE ETYMOLOGISCHE HERLEITUNG AUS „PUNCTUS [ODER PUNCTUM] CONTRA PUNCTUM", die zu den auffälligsten Merkmalen der Wortgesch. gehört und bewirkt hat, daß contrapunctus als BEZEICHNUNGSFRAGMENT DIESES AUSDRUCKS gilt. Der Ausdruck dient bereits in den frühen Zeugnissen der Contrapunctuslehre (seit um 1330) sowohl der Sachbeschreibung wie der Worterklärung von contrapunctus. Beide Ziele sind untrennbar verflochten, da der Ausdruck einen satztechnischen Tatbestand beschreibt, zugleich aber die Assoziation mit dem neugeprägten Terminus als nur sprachlich verkürzter Fassung des Ausdrucks weckt. Zweifellos galt der Hinweis auf „punctus contra punctum" schon derzeit wie seither als reale Etymologie des Wortes contrapunctus; daß sie wortgeschichtlich zutrifft, ist zwar nicht zu beweisen, doch sehr wahrscheinlich. Die älteste und – verglichen mit anderen (siehe II. (2)) – neutralste Sachbeschreibung begnügt sich damit, das Wort punctus als nota (notula) zu erklären. Bei Petrus dictus Palma ociosa, dem frühesten sicher datierbaren Zeugen der Lehre (1336), heißt der Beschreibungsgegenstand allerdings discantus simplex, während das Wort contrapunctum nur in Art einer Stimmenbezeichnung (siehe unten III. (1)) auftritt:

Petrus dictus Palma ociosa, *Compendium discantus* (1336): simplex discantus, qui nihil aliud est quam punctus contra punctum sive notula naturalibus instrumentis formata contra aliam notulam . . . (ed. J. Wolf, SIMG XV, 1913/14, 508).

Ersetzt man simplex discantus durch contrapunctus, so gewinnt man jenes Modell, das in zahlreichen Zeugnissen der Folgezeit (bis zur Gegenwart) die toposartige Grundlage der Begriffsbestimmung des Terminus darstellt, unabhängig davon, ob sie sachbeschreibend („est") oder worterklärend („dicitur a") gemeint ist:

Anon. *Cum notum sit* (um 1350): Contrapunctus non est nisi punctum contra punctum ponere vel notam contra notam ponere vel facere (CS III, 60 b);
Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1477): diciturque contrapunctus a contra et punctus, eo quod una nota contra aliam posita tamquam uno puncto contra alium constituatur (CSM 22 II, 14).

Da diese Rückführung von contrapunctus auf den Ursprungsausdruck punctus contra punctum und die Gleichsetzung von punctus mit nota aber durchaus im Zweifel läßt, welche Tatbestände und Sinngehalte „nota contra notam" eigentlich meint, wurde das Erklärungsmodell zum Anlaß weiterreichender Deutungen und Umdeutungen, aber auch wiederholter Terminuskritik vom jeweiligen Verständnis der Sache her.

Gleichwohl ist festzuhalten, daß sich der Ursprungsausdruck sowohl durch die spezifisch mus. Bedeutungsgehalte von „punctus" im 13. Jh. als auch im Blick auf bestimmte Verwendungsweisen der Präposition „contra" zur Beschreibung mus.-satztechnischer Aspekte in Quellen jener Epoche überzeugend erklärt: „punctus" ist in der Bedeutung von Note schlechthin, Tonstufe und erklingendem Ton bezeugt (→ *Punctus* III. u. IV.), „contra" spricht in einer Reihe von Belegen Eigenschaften einer hinzugefügten Stimme „gegenüber" denen des Cantus firmus an und hilft so, Sachverhalte der mehrst. Musik zu beschreiben (vgl. Sachs 1974, 18-23).

*

Exkurs 1: Punctus allerdings ist außer in den genannten Bedeutungen auch im Sinn von „musikalischer Abschnitt" und von „Melodie- oder Formteil" belegt (→ *Punctus* VI.). Aufgrund dieser Tatsache folgerten einige Forscher, der Ausdruck punctus contra punctum bezeichne „auch" oder „eigentlich" die Satzart „Abschnitt gegen Abschnitt" (W. Gurlitt) oder „melody against melody" (W. Apel). Für diese Vermutung aber finden sich weder in den Erklärungen von punctus noch in den Lehrinhalten der Contrapunctustraktate des 14./15. Jh. bestätigende Anzeichen (vgl. Sachs 1974, 2 und 29). Offenbar war jener Ausdruck nur „punk-

tuell", nicht bereits „linear" gemeint – was freilich von der Frage zu trennen ist, in welchem Grade der Contrapunctus schon in der Frühzeit und seinem Wesen nach die Ausbildung „linearer" Gegenstimmen förderte. W. Frobenius wies sicher zu Recht darauf hin, daß im Contrapunctus – anders als im Discantus-Satz des 13. Jh. – der punctus (der Einzelton), nicht aber der Modus oder die mensurale Perfectio als Einheit gilt, was „auch ursprünglich im Namen ‚contrapunctus' angesprochen"zu sein scheint (130).

Nimmt man speziell für die durch Peire verkörperte Frühphase gerade die entgegengesetzte Bedeutung im Sinn von „contra-cantus" (vgl. Sachs, 1974, 25) an, so hat man einen radikalen Bedeutungswandel ab 1330 vorauszusetzen, bei dem alle Spuren einer älteren Auffassung getilgt worden wären – denn die Floskel „cantum contra cantum sumere" bei Prosdocimus (CS III, 194a) steht so isoliert, daß sie eher einem ad hoc gebildeten Oberbegriff für „plures note contra unicam" und „nota contra aliam" als dem Rest einer Tradition gleicht.

*

Exkurs 2: Der Wortbestandteil „punctus" im Sinn von Note blieb jedoch im Laufe der Terminusgeschichte nicht völlig unangefochten. Wenngleich sich die Einwände gegen die Wortbildung meist auf theoretische Verbesserungsvorschläge beschränkten, von denen das aussichtslose Unterfangen, den herrschenden Sprachgebrauch zu ändern, gar nicht im Ernst erwartet wurde, ist ihre Zielrichtung doch bezeichnend. Das Wort „punctus" in der Bedeutung von Note war wohl bereits im 14. Jh. obsolet und bedurfte deshalb der Erläuterung. Doch nur in einer Sondertradition (die vielleicht von England ausging) schlugen sich gewisse Versuche nieder, das Kompositum „contranota" zu verwenden (siehe unten IV. (2) (a)).

Die Kritik, daß es nicht so sehr „Noten" als vielmehr klingende „Töne" sind, die „gegen" einander stehen, findet sich gelegentlich und unverkennbar beiläufig erwähnt, z. B. bei St. Vanneo, *Recanetum de musica aurea* (Rom 1533) III, 1: Ac etiam contrapunctum a contrariis punctis seu quod idem est, a contrariis notulis dici perhibetur, ut quum uni sono, opponitur alius sonus, quod quidem compositores minime latet, ex qua notularum contrapositione quum concors amaenusque auribus accidit concentus, merito etiam dici potest Antisonus ab anti grece quod est contra, & sonus, quasi contrasonus (fol. 70');

G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (Venedig [1558] [3]1573) III, 1: Sarebbe forse stato più ragioneuole a chiamarlo Contrasuono, che Contrapunto: percioche vn suono si pone contra l'altro: ma per non partirmi dall'vso commune, l'ho voluto chiamar Contrapunto; quasi Punto contra punto; ouero Nota contra nota (171).

J. Burmeister, der den Terminus contrapunctus sonst bewußt umgeht, benutzt einmal (*Musica poetica*, Rostock 1606) die konsequent gräzisierte Form „antiphonum" und bemerkt dazu „alias dictum contrapunctus" (zit. nach M. Ruhnke, 162). Zu E. Kurths Einwand, daß nicht „Punkte" oder „Noten", sondern „Linien" gemeint seien, siehe unten VII.(3) (b).

*

(3) Sachliche Indizien legen nahe, daß die TERMINUSBILDUNG NICHT VOM SUBSTANTIVUM „CONTRAPUNCTUS", SONDERN VOM PRÄPOSITIONALOBJEKT „CONTRA PUNCTUM" ausging. Zahlreiche, gerade auch frühe Worterklärungen zielen auf das Satzverfahren, auf das „contra punctum ponere" (das „gegen die Note – zuweilen auch pluralisch – [des Tenors] Setzen"), beleuchten die Sache als einen Akt oder Prozeß und benennen nicht dessen Ergebnis (vgl. Sachs, 1974, 29f.). Als äußerste Konsequenz dieser Auffassung kann gelten, daß nach Prosdocimus de Beldemandis (1412) der einzelne Akt, die kleinstmögliche Zelle des Satzverfahrens, sogar als simultan erklingender Unisonus, einen contrapunctus bildet (ebenda, 51). Damit aber gewinnt contrapunctus als Bezeichnung der Art und des Prinzips, einen mehrstimmigen Satz „punctum contra punctum" entstehen zu lassen (siehe unten II.), die Priorität gegenüber jenen Wortbedeutungen, die sich auf das Ergebnis des Verfahrens, die so geschaffene Gegenstimme oder den ganzen Satz (siehe unten III.) beziehen. Diesen Folgerungen widerspricht wohl kaum, wenn ein so später Zeuge wie Th. B. Janowka den Terminus anscheinend primär als „Gegenpunkt" im Sinne jeder einzelnen, über dem Cantus-Fundament fixierten (Gerüstsatz-) Note auffaßt, die sich hinter ihrer jeweiligen Diminutionswendung verbirgt bzw. sich in ihr „ausdrückt":

Clavis ad thesaurum magnae artis musicae (Prag 1701): Est autem Contrapunctus nota ipsa, quae varia notarum diminutione supra subjectum tanquam fundamentum, & basin exprimitur (31; vgl. dazu die Vorlage bei A. Kircher, zit. unten III. (1) (a), S. 13a).

II. Demnach wohl ursprünglich bezeichnet contrapunctus eine ART, sodann und vorwiegend ein VERFAHREN UND PRINZIP DES MEHRSTIMMIGEN SATZES, die als „punctum-contra-punctum"- [„Note-gegen-Note-"]Setzung angesprochen und aufgefaßt wurden. „Punctum contra punctum", als Ursprungsausdruck für die Terminusbildung vermutlich wortgeschichtlich zutreffend, jedenfalls seit dem 14. Jh. unbezweifelt, fand VERSCHIEDENARTIGE MUSIKALISCH-SATZTECHNISCHE DEUTUNGEN.

(1) Die wohl älteste und etymologisch ursprüngliche Deutung zielt auf die RHYTHMISCHE IDENTITÄT VON GEGENSTIMME UND VORGEGEBENEM CANTUS FIRMUS, somit auf die GLEICHZEITIGKEIT IM VORANSCHREITEN DER STIMMEN, d. h. auf die SATZART „NOTE GEGEN NOTE" ab. Obwohl dieses einfachste Verfahren der Zuordnung zweier Stimmen bereits in frühesten Zeugnissen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit *(Musica enchiriadis)* und seitdem so gut wie kontinuierlich begegnet, ist seine Beschreibung als „punctum-contra-punctum"-Setzung erst seit der ersten Hälfte des 14. Jh. dokumentiert. In diesen Zeugnissen aber handelt es sich faktisch immer um den bereits speziellen Note-gegen-Note-Satz auf der Basis der im 14. Jh. ausgebildeten Contrapunctuslehre (siehe unten IV.). Eine von ihr gewissermaßen noch unberührte „punctus-contra-punctum"-Disposition ist daher nur hypothetisch bei Peire de Corbiac greifbar. Der eindeutige Bezug auf die Gleichzeitigkeit in der rhythmischen Bewegung der Stimmen bekundet sich vor allem dann, wenn zwischen der Satzart „[eine] Note gegen [eine] Note" und davon abweichenden Zuordnungen wie „mehrere Noten gegen eine", „zwei Noten gegen eine", „drei Noten gegen eine" unterschieden wird, wie z. B. bei

Prosdocimus de Beldemandis, *Tractatus de contrapuncto* (1412): cantum contra cantum sumere duobus modis inveniri potest, scilicet quando plures note contra unicam solam notam sumuntur, et supra vel infra ipsam scribi vel cantari habent, et quando unica sola nota contra aliam unicam so-

lam sumitur, et supra vel infra ipsam scribi vel cantari habet (CS III, 194a);
Nicolaus de Senis, *Regulae in discantu* (aufgezeichnet um 1420): supradicte regule . . . ita debent obseruari quando discantantur plures note pro nota, sicut quando cantatur simpliciter nota pro nota (ed. H. Anglès, Festschrift J. Wolf, Bln 1929, 11);
Anon. *Artem contrapuncti* (15. Jh.): unaqueque notula cantus plani possideat unicam notulam contrapunti (zit. nach Sachs 1974, 31);
Antonius de Leno, *Regulae de contrapunto* (um 1400) unterscheidet und exemplifiziert „contraponte de nota per nota", „contraponto de due note per una" und „contraponto de tre note per una" (ed. A. Seay, 11-26).

Den Aspekt des gleichzeitigen Fortschreitens der Stimmen beleuchten auch die gelegentlich benutzten Äquivalente für contra, nämlich in den vorangegangenen Zitaten bereits pro und (ital.) per, im folgenden simul:

Anon. *Quoniam latens scientia* (15. Jh.): contrapunctus dicitur a contra quod est simul et punctus quod est mensura quasi cantus mensuratus (ed. P. Nalli, Archivio storico per la Sicilia orientale XXIX, 1933, 288).

Diese „Übersetzung" der Simplicia des Terminus contrapunctus soll offenbar besagen, daß jede (Gegenstimmen-) Note einen mensuralen Wert repräsentiert (punctus gleich mensura) und in bezug auf diesen „zugleich" (simul statt contra) mit der jeweiligen Cantusnote erklingt.
Da punctus im Sinn von „Note" seit dem beginnenden 14. Jh. vor allem zugunsten der Bedeutung von „Punkt" als Zusatzzeichen der Mensuralnotation zurücktritt (vgl. *Punctus* IV. (6)), übernehmen vor allem nota und notula jene Rolle von punctus, allerdings sehr selten im Terminus contrapunctus selbst – der sich insgesamt als unantastbar erwies (vgl. Sachs, 1974, 2f.) –, doch um so häufiger in Worterklärungen mittels des Ursprungsausdrucks (punctum contra punctum), der zuweilen sogar „übersprungen" wird:

Anon. *Volentibus introduci* (14. Jh.): Volentibus introduci in artem contrapuncti, id est nota contra notam . . . (CS III, 23a).

Auch andere Wörter dienen gelegentlich als Ersatz für punctus. Jacobus Leod. benutzt bei der Erörterung eines Parallelorganums „Guidonischer" Art (mit Quarte unter der Quinte) den Ausdruck „vox contra vocem", ohne jedoch Indizien dafür zu bieten, ob dieser Sprachgebrauch durch „punctus contra punctum" angeregt wurde oder nicht:

Speculum musicae VII (zw. 1321 u. 1324/25): Tactus modus discantandi multum simplex est cum eundem cantum sub et supra similiter et in medio contineat, et vox sola contra vocem solam decantatur (ed. R. Bragard, CSM 3, VII, 12: 7).

Angesichts der vermutlich ältesten und „eigentlichen" Bedeutung von Ursprungsausdruck und Terminus ist die Basis der Bezeichnungskritik durch E. Kurth („Punctum contra punctum, d. h. Gleichzeitigkeitsverhältnis von je zwei Tönen", 100) historisch nicht unzutreffend, wohl aber – im Blick auf die im folgenden skizzierten Sinndeutungen aus dem 14./15. Jh. – unvollständig.

(2) Im Unterschied zum ebenzitierten Passus aus dem *Speculum musicae* wie auch zum Wortverständnis, das für Peire anzunehmen ist, beziehen sich faktisch alle Zeugnisse für den Terminus wie für den ihn erklärenden Ausdruck punctus contra punctum der Sache nach oder expressis verbis auf den SPEZIELLEN, SEIT UNGEFÄHR 1330 NEUARTIGEN SATZ GEMÄSS DER CONTRAPUNCTUSLEHRE (siehe IV.) und ihren Regeln, konkret auf Merkmale seines Verfahrens, letztlich auf sein Prinzip. Die Grundlage dieser Lehre, die „Kernlehre für den zweistimmigen Satz", stellt außer gleichzeitigem Voranschreiten der Stimmen weitere Bedingungen, die ebenfalls, wenngleich unterschiedlich häufig, in den Ausdruck punctus contra punctum hineininterpretiert werden und ihn wie den Terminus für die neue Lehre legitimieren. Von den Merkmalen des Verfahrens werden explizit auf den Ursprungsausdruck bezogen:

(a) Für manche Texte liegt das Charakteristikum des Note-gegen-Note-Satzes in der verbindlichen Norm, daß ALS ZUSAMMENKLÄNGE AUSSCHLIESSLICH KONSONANZEN ZUGELASSEN sind. Die meisten Lehrtexte heben nicht nur in ihren Regeln, sondern auch in vorangestellten Aufzählungen der verwendbaren „consonantiae" oder „species" hervor, daß die Stimmen stets konsonante Simultanintervalle bilden müssen. Da diese Konsonanzbeziehung weniger der Vorstellung von „punctum contra punctum" als einem „Gegen"-Satz denn einer Relation oder einem „Miteinander" der beteiligten Töne entspricht, ersetzt ein Autor z. B. „contra" durch „ad" und „cum":

Anon. [XI], *Et primo de contrapuncto* (15. Jh.): predicte dicuntur species contrapuncti, quia punctus ad punctum seu punctus cum puncto per aliquam distantiam clavium sub predictis speciebus naturaliter consonat (CS III, 463a).

In solcher Sicht erscheint contrapunctus als „combinatio" von „Ton-zu-Ton"-Setzungen, die jeweils durch mathematische Proportionen als Konsonanzen ausgewiesen sind:

Anon. *Et quia ubi terminantur* (2. Hälfte 15. Jh.): Contrapunctus est combinacio vocis ad vocem in debita concordia uel proportione consistens vel comparatio soni grauis et acutj. Et dicitur contrapunctus quia contra notas plani cantus procedit non considerata aliqua quantitate mensurabili specifica. Et quia contrapunctus est de consonancijs ideo primo videndum est quid sit consonantia . . . (Hs. Regensburg, Bischöfl. Proskesche Musikbibl., 98 th. 4°, p. 386).

Etliche andere Autoren bestimmen den Contrapunctus als „Vereinigung von Konsonanzen", so z. B.

J. Thuringus, *Opusculum bipartitum de primordiis musicis* (Bln 1624) II: Contrapunctus artificiosus . . . Est apta & artificiosa consonantiarum inter se conjunctio & collocatio (15);
G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (Venedig [1558] ³1573) III, 1: Contrapunto . . . vna certa vnione arteficiosa de suoni diuersi, ridutta alla concordanza (171),

in einer Definition Fr. Gafforis, die Elemente der Tetrachordbestimmung des Bakcheios aufgreift (vgl. Stroux, 89) und oft – diesem zugeschrieben – übernommen wurde, als „konkordierendes Zusammenklingen" („concors concentus") –

Fr. Gaffori, *Practica musicae* (Mailand 1496) III, 1: Harmonici modulaminis Genus auctore Baccheo est . . . quod quidem contrapunctum vocamus: quasi concordem concentum ex-

tremorum sonorum inuicem correspondentium contrapositis notulis: arte probatum (f. ccVI);
P. Cerone, *El Melopeo* (Neapel 1613) IX, 1: Mas Baccheo dize: Contrapunctus est quasi contrapositis concors concentus arte probatus: vel est numerus ex diuersitate consonantiarum constitutus (565);
J. Bermudo, *Declaración de Instrumentos musicales* (Ossuna 1555) V, 16: Dize se contrapunto (segun quiere Bacheo) quasi contrapuestas las bozes en vna concordancia concertada con arte aprouada (fol. 128'), vgl. auch das Zitat aus St. Vanneo, unten II. (2) (b),

oder überhaupt als „concordantia" – im folgenden Beleg verbunden mit der Frage, ob der Unisonus, das Intervall „null", eine „contra"-Position von Tönen darstelle oder nicht:

Anon. *In primis dicetur* (15. Jh.): Circa primum [sc. qualiter contrapuntus de iure debet diffiniri] est notandum quod secundum magistrum Johannem choro [?] contrapuntus simplex est concordantia in qua puntus ponitur contra puntum id est nota contra notam. Et si dicatur. ergo unisonus non est species contrapuntus. nam in vnisono non ponitur nota contra notam. sed una est eadem cum alia. ergo etc. Respondetur quod non est inconueniens quod una et eadem nota ponatur contra aliam ex quo unam profert superius canens. et aliam inferius canens (Hs. Venedig, Bibl. Nazionale Marciana, lat. VIII. 82 [= 3047], f. 30).

Ausschließliche Bindung an Konsonanzen, nicht aber Gleichzeitigkeit der Stimmenbewegung, ist auch die Prämisse für den Note-gegen-Note-Contrapunctus, von der her Fr. Gaffori die Mehrstimmigkeit der „Ambrosiani", die auf Sekund- und Quartzusammenklängen basiert, als „falsus contrapunctus" bezeichnet:

op. cit. III, 14: Falsum contrapunctum dicimus quum duo inuicem cantores procedunt per dissonas coniunctorum sonorum extremitates vt sunt secunda . . . quarta . . . septima & nona eiusmodi: quae ab omni penitus suauis harmoniae ratione & natura disiunctae sunt. Hoc enim vtuntur Ambrosiani . . . (f. ee III').

Ein zusätzlicher Aspekt des Gebots von Konsonanzen, der bereits in die Nähe einer anderen Terminusbedeutung (siehe unten II. (2) (b)) führt, bildet bei Fr. de Montanos die Begründung für das Verbot von Quinten- und Oktavenparallelen, von denen er sagt:

De contrapunto (III. Teil der *Arte de Música theórica y práctica*, Valladolid 1592): Van contra la definición de contrapunto lo qual consta de consonancias diversas (zit. nach Fr. León Tello 531).

Daß aufeinanderfolgende Zusammenklänge „divers" sein müssen, gilt allerdings nur in engen Grenzen (nämlich bei perfekten Konsonanzen) und ist daher eine überspitzte Schlußfolgerung aus Contrapunctus-„Definitionen".
In einer nicht näher beschriebenen, doch den Satzregeln unterliegenden „Verschiedenartigkeit der Konsonanzen" sieht G. Diruta die bemerkenswerteste ästhetische Qualität des Contrapunctus:

Il Transilvano II (Venedig [1609] ²1622): La bellezza del Contrapunto consiste nella varietà delle Consonanze (5),

während, nahezu gleichzeitig, A. Agazzari den in einer älteren Definition von Contrapunctus als dem Fortschreiten von einer Konsonanz zur anderen ausgedrückten Leitaspekt relativiert mit dem Hinweis, beim Vorliegen eines Textes seien die Konsonanzen wie die „gesamte Harmonie" den Worten und deren Affekt untergeordnet:

Del Sonare sopra'l Basso (Siena 1607): E se bene qualche scrittore, che tratta di contraponto, habbia diffinito l'ordine di proceder da vna consonanza all'altra, quasi che altrimenti non si possi fare, ne stia bene; mi perdonerà questo tale, perche mostra di non hauer inteso, che le consonanze, e tutta l'harmonia, sono soggette e sottoposte alle parole, e non per il contrario; e questo lo diffenderemo con tutte le ragioni all'occasione. E ben vero, che semplicemente, e per lo più potrebbesi dar certa regola di caminare, ma doue sono parole, bisogna vestirle di quell'armonia conueneuole, che faccia, ò dimostri quell'affetto (4 f.).

Entgegen allen sonst bekannten älteren Zeugnissen könnte ein durch P. Aaron zit. Passus aus dem verschollenen span. Traktat des B. Ramos de Pareja (um 1440 – nach 1491) die Frage nähren, ob hier „considerare la consonanza" noch im Sinne einer älteren („vorkontrapunktischen") Stufe der Satzlehre zu verstehen sei, somit ein Frühbeleg für contrapunctus (wie bei Peire de Corbiac) vorliege:

Lucidario in musica (o. O. 1545) III, 4: Bartolomeo Rami in un certo suo compendio composto in lingua materna dice, Che gli antichi diceuano, che il contrapunto ouero organizatione non era altro, che considerare la consonanza, che fanno duoi suoni, ouero due uoci, o piu una piu acuta, o piu graue dell'altra giuntamente profferite (f. 18').

Da jedoch die Gleichsetzung von contrapunctus mit „organizatione" zu den sprachlichen Archaismen des Ramos zu gehören scheint (in seiner *Musica practica*, Bologna 1482, II, I, 1 heißt die kontrapunktische Gegenstimme „organum"), dürften auch die gemeinten „antichi" nicht länger als 150 Jahre zurückliegen (ebenda leitet Ramos die Contrapunctusregeln ein mit dem Hinweis: „quoniam super datum cantum organizare curamus, quasdam regulas breves antiquorum prius inseremus").

*

Exkurs: Die seit dem 16. Jh. nicht seltenen Äußerungen zur Contrapunctus-Geschichte, in denen die Existenz des Terminus contrapunctus weit vor die Mitte des 13. Jh. (der Peires Zeugnis angehört) und bis zu Guido Aret. zurückverlegt wird, gründen zweifellos auf historiographischen Vermutungen, Konstruktionen und Spekulationen, nicht auf seinerzeit vielleicht noch verfügbaren, jetzt unbekannten Quellen.
Wenn G. A. Bontempi Guido als den Erfinder des Contrapunctus ansah („Guido Aretino inuentasse il Contrapunto", *Historia musica*, Perugia 1695, 169), dann tat er dies angesichts Guidonischer Mehrstimmigkeitslehre, Liniennotation und Ambituserweiterung als Voraussetzungen für das im Wort contrapunctus angesprochene Verfahren:
ibid: . . .la mirabile e non piu praticata inuentione del cantare a piu voci in consonanza, della quale ne nacque la nobilissima Scientia del Contrapunto . . . lo sperimento del collocar le consonanze l'vna contra l'altra, segnandole con vn punto contra vn'altro punto, (la quale operatione fu poi chiamata Contrapunto, e da questa ne nacque l'Etimologia di questo Vocabulo) richiedeua maggior quantità di Suoni di quei che s'erano stabiliti nel Sistema Disdiapason (182).
Bontempis Geschichtsbild eines „vso del Contrapunto, segnandosi nelle righe e ne gli spatij i punti l'vno contra l'altro, senza misura" (ibid. 199) von Guido bis zu Johannes de Muris als dem „Erfinder" der Mensuralnoten beruht auf Identifizierung von Contrapunctus und (notierter) Mehrstimmigkeit.

Eine extreme Konsequenz dieser Sicht zog C. Czerny in seiner Notiz über den „Namen *Contrapunctus* ..., der damals [sc. im 11. Jh.] nur dieser neu erfundenen, bald in allen Klöstern beifällig aufgenommenen Notenschrift galt, jetzt aber auf die höhere Harmonielehre übertragen worden ist" (aus einem „Zusatz des Übersetzers" in *Vollständiges Lehrbuch d. Mus. Kompos. v. A. Reicha*, Wien 1834, 604).

Th. Morley kommentiert seine „Exposition of the name of Descant" (*A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke*, London 1597, 70), die engste sachliche Analogien zu Bedeutungsfeldern des Wortes contrapunctus (III. (2) [mehrstimmiges Musikstück], III. (1) [Stimmenbezeichnung] und V. [Improvisationspraxis zu gegebenem Cantus]) offenbart, mit einer Passage (in den *Annotations Vpon the second Part*), in der auf das synonyme Wort „Contrapunto" eingegangen wird. Morley sieht in diesem Terminus ein Indiz dafür, daß der „Descant" älter ist als Mensuralmusik und -notation („pricksong"), denn „Contrapunto" sei dem vor-mensuralen Stadium einer durch bloße Punkte aufgezeichneten Musik („in plaine prickes or points") adäquat, diene aber nun („amongst vs") als Terminus nur noch für jene einfachste („most simple & plaine") Art, während „descant" seine Rolle eingenommen habe:

op. cit.: thoughe I dare not affirme that this part [sc. the part of Descant] was in vse with the musicians of the learned age of *Ptolomaeus*, or yet of that of *Boetius*: yet may I with some reason say, that it is more auncient then pricksong, and only by reason of the name which is *contrapunto* an Italian word deuised since the *Gothes* did ouerrun *Italy*, and changed the Latine tounge into that barbarisme which they now vse. As for the word itselfe, it was at that time fit enough to expres the thing signified, because no diuersity of notes being vsed, the musicians in stead of notes did set downe their musicke in plaine prickes or points: but afterwards that custome being altered by the diuersity of formes of notes, yet the name is retained amongst them in the former signification, though amongst vs it be restrained from the generality, to signifie that species or kind, which of all others is the most simple & plaine, and in stead of it we haue vsurped the name of *descant*. Also by continuance of time, that name is also degenerated into another signification, and for it we vse the word *setting* or *composition*.

An diesem Passus ist mancherlei bemerkenswert. Morley betont für den Terminus contrapunto ursprüngliche Evidenz („fit enough to expres the thing signified"), Fortleben trotz Sachwandels („afterwards the custome being altered ... yet the name is retained") und spätere Eingrenzung auf die einfachste Satzweise, was vorangegangene Bedeutungserweiterung („generality") voraussetzt. Neben dieser durchaus zutreffenden Skizze verblüfft besonders, daß Morley das Wort contrapunctus für n i c h t-lat. Herkunft hält und der Entstehungszeit des Ital., offenbar dem Duecento, zuweist; man denkt dabei spontan an die provenzalischen Erstbelege bei Peire um 1250.

Da jedoch Morleys Quellen schwerlich hinter Gaffori („Franchinus"), den er anschließend nennt, zurückreichen, wird man den Passus nicht als kompetenten Zeugen für die Ursprungs- und Herkunftsdiskussion des Terminus beanspruchen dürfen.

*

(b) Zuweilen wird die Merkmalsbestimmung, der Contrapunctus bestehe ausschließlich aus Konsonanzen (siehe oben II. (2)(a)), noch präziser und konform einer Empfehlung der Lehre als WECHSEL ZWISCHEN PERFEKTER UND IMPERFEKTER KONSONANZ gefaßt, wobei es zu weiteren (Um-)Deutungen des Ausdrucks punctus contra punctum kommt.

Zwei offenbar auf Philippotus de Caserta (ausgehendes 14. Jh.) fußende Texte bedienen sich dieses Aspektes als einzigem Bestimmungskriterium von Contrapunctus:

Anon. *Contrapunctum est fundamentum* (von anderer Hand überschrieben: *secundum magistrum philipotum de caserta*): Nota quod contrapunctus nichil aliud est nisi quod cantor uadat de perfecta ad imperfectam et e conuerso ... bene dicitur quando una perfecta et alia imperfecta cantatur (Hs. Florenz, Bibl. Mediceo-Laur., Ashb. 1119, f. 74'-75);

Anon. *Primo notandum quid*: contrapunctus est. quod uadit a perfecta ad imperfectam et e contra. Item ut ait philopo[tus] contrapunctus est consonantia et disonantia scilicet perfectas et imperfectas simul iunctas. Et dicitur contrapunctus a contra quod est iuxta et punctus quasi nota. id est nota iuxta notam posita. consonantiam uel disonantiam reddit (Hs. Rom, Bibl. Apost. Vaticana, Cappon. 206, f. 33 bis).

In der Tat ist die im beginnenden 14. Jh. neuartige Satzlehre, die unter dem Namen Contrapunctus rasche Verbreitung und jahrhundertelange Wirksamkeit gewann (vgl. unten IV.), auf die Grundvoraussetzung der Unterscheidung zwischen perfekten und imperfekten Konsonanzen und auf das Leitmerkmal der Formulierung genereller Regeln mit Hilfe dieses „Rangunterschiedes" der Konsonanzen zurückzuführen (vgl. Sachs, 34–36, 103–122). Als „Idealverbindungen" zweier Klänge im zweistimmigen Note-gegen-Note-Satz gelten innerhalb dieser Lehre die Folgen von imperfekter zu (benachbarter) perfekter Konsonanz, wobei die Stimmen in Gegenbewegung und mit Sekundanschluß (nach manchen Quellen bei möglichst e i n e m Halbtonschritt) fortschreiten, nämlich (kleine) Terz – Einklang, (große) Terz – Quinte, (große) Sexte – Oktave usw. Offenbar im Blick auf diese engschrittig verbundenen Klänge interpretiert der Autor (Philippotus?) „contra" als „iuxta" („dicht neben", vgl. Sachs, 34) und spricht damit wohl zum ersten Male die linear-melodische Tendenz des Contrapunctus an. Doch nicht nur in den genannten favorisierten Intervallverbindungen, sondern in den Klangfolgen des Note-gegen-Note-Contrapunctus schlechthin gilt der „Wechsel" zwischen den Konsonanzenrängen, sei es, wörtlich genommen, beim Schreiten „a perfecta ad imperfectam et e contra", sei es, summarischer betrachtet, beim gruppenweisen Wechsel von Konsonanzen beider Ränge.

Wohl angesichts solcher Fälle begegnen zwei weitere Beschreibungsweisen des Rangwechselkriteriums. Die eine begnügt sich damit, die Aussage, der (Note-gegen-Note-) Contrapunctus bestehe nur aus Konsonanzen (siehe oben II. (2) (a)), um die Nennung deren beider Arten zu erweitern:

Johannes Keck, *Introductorium musicae* (1442) IV: Horum autem proportiones sonorum aliquae perfecte vocantur consonantes, eo quod perfectam harmoniae concordiam efficiant, ... aliae vero consonant imperfecte, ... reliquas vero omnes dissonantes vocamus. Hinc est, quod contrapunctus in his, scilicet consonantibus tam perfectis quam imperfectis, consistere perhibetur (GS III, 326b).

Die andere faßt den Sachverhalt als „Vermischung" beider Ränge auf und identifiziert Contrapunctus mit „cantus commixtus":

N. Burtius, *Musices opusculum* (Bologna 1487) II: contrapunctus ... proprie vocatur cantus commixtus id est tam cum perfectis quam imperfectis compositus (f. E. III').

Das Adjektiv „commixtus" freilich wurde durch Burtius aus Passagen seines Lehrers Johannes Gallicus († 1473) übernommen, der den Contrapunctus, ohne Hinweis auf dessen Prinzipien, als „commixtae voces" bezeichnete (CS IV, 383 a–b); doch erst der Bezug auf die Konsonanzenränge gab dem Epitheton „vermischt" einen prägnanten sachspezifischen Sinn. St. Vanneo verknüpft in seiner Sammlung von Contrapunctus-Definitionen die Bestimmung durch Burtius mit der des Gaffori (zit. oben II.(2)(a)); wenn dabei letztere „etymologisch" aufgefaßt wird, dann – ganz im Sinne eines im Mittelalter verbreiteten Etymologieverständnisses – wegen des auch von anderen Autoren beachteten „Anklingens" der Wendung „contrapositis uocibus" an den Terminus und seinen Ursprungsausdruck:

Recanetum de musica aurea (Rom 1533) III, 1: . . . ad priora reuertar inquiens. Contrapunctum, mixtum quasi cantum esse dicendum, quoniam tam perfectis quam imperfectis constat consonantiis, quem ethymologice dicemus quasi concordem concentum extremorum sonorum inuicem correspondentium contrapositis uocibus arte probatum (f. 70').

Wie das Zitat aus *Primo notandum quid* (oben II.(2)(b)) zu erkennen gab, besteht eine Besonderheit mancher Texte des 14./15. Jh. darin, daß sie die perfekten Konsonanzen „consonantiae", die imperfekten „dissonantiae" nennen (vgl. Sachs, 85, 88). Das Ineinanderfließen beider Bezeichnungsweisen macht nun aber ungewiß, ob z. B. Burtius auch in einer anderen Formulierung („Contrapunctus . . . est consonantiarum dissonantiarumque moderator", *op. cit.* II, f. E III) den Rangwechsel meint oder nicht; einerseits trennt dieser Autor „consonantie perfecte" und „imperfecte" (II, 1, f. E III'), andererseits behandelt er beide Ränge auch als „consonantie perfecte ac dissonantie compassibiles" (II, 2, f. E IV'). Vanneo, der das Diktum aufgreift, klärt seinerseits den Sinn, indem er es auf den contrapunctus floridus, somit auf „echte" Dissonanzen bezieht (vgl. unten IV. (2)).

(c) Einige Zeugnisse halten sich an die räumliche Bedeutung von „contra" und interpretieren Terminus wie Ursprungsausdruck als Hinweis auf die in der Lehre empfohlene, bei den „Idealverbindungen" gewährleistete GEGENBEWEGUNG DER STIMMEN:

Anon. *Volens igitur multos* (2. Hälfte 14. Jh.): primo sciendum est quid sit contrapunctus/ Vnde Contrapontus idem est quod contra notas/ quod si cantus planus ascendat precantor descendat et e converso (Hs. Florenz, Bibl. Riccardiana, 734, f. 103); ähnlich in der verwandten Fassung *Volens comprehendere*, doch „precantatio" statt „precantor" (vgl. Sachs, 33);
Anon. *Salvator noster* (Überlieferung 15. Jh.): Nota quod contrapunctus secundum magistrum Johannem est facere unam notam super unam notam tenoris descendentem, quando tenor ascendit, et ascendentem, quando tenor descendit ordine et mensura (Hs. Florenz, Bibl. Mediceo-Laur., Ashb. 1119, f. 69').

Auch wenn dieses Merkmal nur bedingt zutrifft, weshalb wohl der folgende Beleg den Fall der Seitenbewegung zusätzlich berücksichtigt –

Anon. *Dico che l contrapuncto* (Niederschrift 2. Hälfte 15. Jh.): Dico il contraponcto; contrapuncto è in questo: l'una nota va contra l'altra; cioè che se 'l tenore sale, el contrapuncto debba descendere, o veramente stare fermo (ed. P. P. Scattolin, RIM XIV, 1979, 64: 10, 1) –,

wurde es wiederholt zu den „Eigenarten" des Contrapunctus gezählt:

G. Zarlino, *op. cit.* III, 1: Il proprio del Contrapunto è di ascendere & di discendere con diuersi Suoni, o Voci, per mouimenti contrarij in vn medesimo tempo, per interualli proportionati, che siano atti alla Consonanza (172);
M. Spieß, *Tract. mus. compos.-pract.* (Augsburg 1746) XXI: Der Contrapunct-Gesang führet annoch seinen Namen her von unsern lieben Alten, welche von den heutigen Noten, oder Music-Figuren nichts wissend, den Aufsatz ihres Gesangs in lauter Puncten, oder Düpflen vorstellten. Und weil je ein Concert à 3. 4. und mehreren Stimmen zu Verhütung verbottenen Gängen meistens per motum Contrarium muß geführet, und folgsam die Puncten gegen Puncten haben müssen gesetzet werden; als ist ein sothaner Aufsatz billich ein Contrapunct, das ist, Punctum contra Punctum, ein Gegen-Punct genennet worden, von contra, und pono (107 a; vgl. auch das Zit. aus derselben Schrift unten IV. (2) (a));
J. Riepel, *Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct* (Augsburg 1768): [Stimmführung in Gegenbewegung] wäre auf der Welt das einzige Mittel, nicht gar so viele Fehler mit verbottnen Quinten und Octaven zu begehen. Und hat nicht auch das Wort Contrapunctum, nämlich punctum contra punctum, sage nota contra notam seinen Anfang daher? (20).

Noch in einer neuzeitlichen Sicht von Kontrapunkt findet sich – wohl bei versteckter Assoziation von „contra" und „gegen" – dieser Gesichtspunkt:

J. N. David, *Der Kontrapunkt in d. mus. Kunst* (Vortrag 26. Bachfest Bremen 1938): Wir empfinden es jedenfalls als eine Äußerung eines auf sich selbst gestellten Willens, wenn die kontrapunktische Linie das gerade Gegenteil der vorangehenden Linie tut, wenn das Heben des Cantus firmus ein Senken des Kontrapunktes zur Folge hat, mit einem Wort: wenn der Kontrapunkt immer das Umgekehrte seines Beispiels ausführt. Der terminus technicus dafür heißt auch: G e g e n b e w e g u n g (Bach-Jb. XXXVI, 1939, 53).

(d) Vereinzelt begegnen auch ESOTERISCHE AUSLEGUNGEN von „punctus contra punctum" AUFGRUND PERIPHERER INHALTE DER CONTRAPUNCTUSLEHRE.
So stützt sich ein Passus, der in verwandten, doch genetisch schwer zu beurteilenden Texten uneinheitlich überliefert ist, auf den Ursprungsausdruck – und zwar in Abwehr der Zuordnungsweise „unam [notam] pro duabus" – für die (recht seltene) Anweisung, in der Gegenstimme (die hier contrapunctus heißt, siehe unten III. (1)) Tonwiederholungen zu vermeiden:

Anon. *Salvator noster*: Et nota, quod licet dictum sit superius [vgl. Zit. oben II. (2) (c)], quod contrapunctus est facere unam notam super unamquamque notam tenoris et non dicit unam pro duabus, sed unam pro una ponendo, hinc redarguendi sunt illi cantores, qui ponunt binas notas pares dicendo ut ut re re mi mi fa fa sol sol la la, quoniam tunc non vocatur contrapunctus gratia ipsius contrapuncti, sed gratia tenoris (Hs. wie obengenannt, f. 74).

Contrapunctus wird so zur Setzung einer bestimmten Tonstufe gegen (jeweils nur) e i n e andere (nicht zwei verschiedene). Die Begründung („weil sonst der Contrapunctus [die Gegenstimme] nicht um seiner selbst willen „contrapunctus" heißt, sondern um des Tenors willen") setzt anscheinend voraus, daß die Gegenstimme, da sie einen anderen Zweck erfüllt als der Tenor, ihrem „Wesen" gemäß, wie dieses aus

dem Wort Contrapunctus herausgelesen wird, in „konträrer" Bewegungsrichtung zu verlaufen hat. Die bemerkenswertesten Varianten der anderen Fassungen basieren nicht auf einer Contrapunctus-Definition, die an der Gegenbewegungsempfehlung orientiert ist, sondern auf der üblichen Worterklärung – allerdings anachronistisch dem Boethius zugeschrieben –, und „begründen" von der Sache her („est"), nicht von ihrer Bezeichnung her („vocatur"):

Anon. *Quoniam ut ait:* Nota quod contrapunctus nil aliud est nisi ponere unam notam contra aliam notam secundum Boetium; non dicit unam pro duabus, sed unam pro una ponendo (nach den bei Sachs 217 genannten Hss.).
Anon. *Et primo quid sit:* . . . quia tunc est contrapunctus gratia tenoris et non ipsius contrapuncti (Hs. München, Bayer. Staatsbibl., clm 15632, f. 103').

Das Verdikt einer Tonrepetition in der dem Cantus hinzugefügten Stimme gehört sachlich in eine diesbezüglich orthodoxe, aber insgesamt wohl spärliche Tradition, die in der Stimme, welche sich gegenüber einer Tonwiederholung „bewegt", die neugeschaffene, hinzugefügte, nicht die vorgegebene sieht. Auf diesen „melodisch" erkennbaren Funktionsunterschied der Stimmen zielen ähnliche Belge, die jedoch nicht, wie der obenerörterte, vom „Namen" contrapunctus aus argumentieren:

B. Ramos de Pareja, *op. cit.* II, I, 1: Quidam vero istud prohibent scilicet organum per tres notas in eodem sono vagari, quamquam species sint diversae; dicunt propter hoc, quia contrapunctus videretur esse cantus firmus (ed. J. Wolf, 67);
Anon. *Cum notum sit:* Ratio huius potest esse, quia tenor discantaret, et hoc prohibitur expresse (CS III, 61 b).

Eine seltsam unspezifische Auslegung des Terminus findet sich im anonymen Traktat aus Ms. Vich 208; ihr zufolge besagt die Setzung „gegen einen Punkt des Cantus firmus" lediglich, daß Mehrstimmigkeit entsteht:

Quoniam homine senescente (2. Hälfte 15. Jh.): Dicitur autem contrapunctus quasi contra aliquem punctum ut cantus plani, ita ut cum eo conposite se habeat (ed. Gümpel/Sachs, 94: I, 3).

Wahrscheinlich beruht diese banale Deutung auf unzulänglicher Wiedergabe der die Konsonanzbindung betonenden Interpretation (siehe oben II. (2)(a)), da „contra" durch „cum" erklärt wird.

(e) Deutlicher noch als in solchen Einzelhinweisen (wie oben II. (2)(a) bis (d)) äußert sich der Versuch, das Prinzip des durch die Contrapunctuslehre geregelten Satzes zu erfassen, wenn VOLLSTÄNDIGERE BESTIMMUNGEN ODER DEFINITIONSSAMMLUNGEN vorliegen.
Relativ „vollständig" ist die „diffinicio contrapuncti" aus einem bislang singulären Text in einer Quelle, die der zweiten Hälfte des 15. Jh. entstammt:

Anon. *Notandum quod novem:* . . . quia diffinicio contrapuncti non est alia quam punctus puncto contrarie datus sub consonancijs perfectis et inperfectis in quo contrapuncto ascensus detur [?] pro descensu et descensus pro ascensu sub consonancijs semper euitando dissonancias (Hs. Tübingen, Univ.-Bibl., Mc. 48, f. 79').

Diese „diffinicio" berührt die Merkmale Gegenbewegung, Konsonanzbindung und Rangwechsel, stellt jedoch das erstgenannte in den Vordergrund, zumal der Satz vorangeht:

loc cit.: Sic semper licet in quantum potest contrapunctum per oppositum dare sic intelligendo quod dum tenor deorsum tendit licet contrapunctum per oppositum ascendere et e contra.

„Definitionssammlungen" finden sich vor allem bei Autoren des 16. Jh., z. B. bei A. Ornitoparch, *Musicae activae micrologus*, Lpz. 1517, IV, 1 (f. K III'); St. Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, 1533, III, 1 (f. 70'); P. Aaron, *Lucidario in musica*, 1545, III,4 (f. 18 f.); J. Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, 1555, V,16 (f. 128); G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, (1558) [3]1573, III,1 (f. 171).
Hier werden in der Regel die verschiedenen Sachbeschreibungen oder Begriffserklärungen nicht auf ihre Triftigkeit hin gegeneinander abgewogen, sondern nahezu stets unkommentiert als geltende, demnach sich ergänzende Aussagen behandelt, teilweise bei Nennung der Gewährsleute. Die daran ablesbare Einschätzung von Contrapunctus als komplexer Erscheinung gründet sich jedoch nicht nur auf die Tatsache, daß der Terminus auch die Resultate des Verfahrens (vgl. unten III. [Gegenstimme oder ganzes Musikstück]) und seine didaktische Darstellung (vgl. IV. [die Lehre]) anspricht, sondern auch und gerade auf die Verschiedenartigkeit der Aspekte, die der Contrapunctus als Satzprinzip aufweist, doch in sich zu einer unverwechselbaren Einheit zusammenschließt. Die Unverwechselbarkeit wird an den satztechnischen Resultaten wie im Normenkodex der Lehre offenbar.

(f) Den Versuch, das Satzprinzip des Contrapunctus zu erfassen, bekunden auch ERKLÄRUNGSWÖRTER, DIE DEN TERMINUS ALS EINZELNEN AKT EINES VERFAHRENS CHARAKTERISIEREN. Das wohl älteste solcher Erklärungswörter, „CONTRAPOSITIO", zuerst bei Prosdocimus de Beldemandis (1412) bezeugt, lag bereits aufgrund seiner Lautverwandtheit mit dem Terminus nahe:

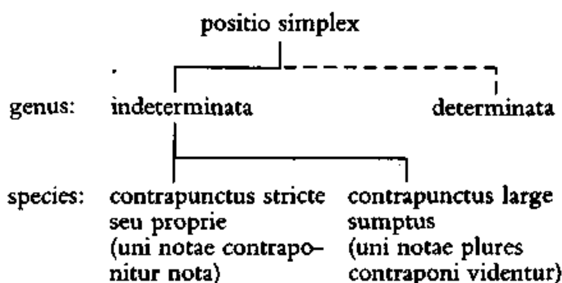
Tractatus de contrapuncto I, 1: . . . hic vere contrapunctus nominari habeat, eo quod in ipso est vera contrapositio, quia scilicet contrapositio note contra notam, que contrapositio vere est interpretatio istius termini contrapunctus, cum contrapunctus dicatur quasi contrapositio note scilicet contra notam, quando scilicet nota supra vel infra notam scribi vel cantari habet (CS III, 194 a).

Ugolino von Orvieto (um 1430), der sich auf diese Bestimmung stützt, modifiziert sie in dreifacher Hinsicht. Er ersetzt „contrapositio" durch „contraria positio", zieht das Verbum „contraponere" zur „Etymologie" des Terminus heran („dicitur . . . a contra et pono") und legt eine Definition vor, die er gemäß mittelalterlicher Schullogik auf genus proximum und differentia specifica hin erläutert:

Declaratio musicae disciplinae II, 2: Contrapunctus est simplex unicae solius notae in gravi positae vel acuto contra aliquam unicam solam notam in cantu aliquo indeterminata positio. Haec enim diffinitio seu descriptio contrapuncti cum ex genere et differentiis constet bona esse probatur, ponitur namque ibi positio indeterminata simplex loco generis, quia

contrapunctus simpliciter et indeterminate se habet ad omnes locorum positiones gravium et acutorum in tota musicali manu repertorum, quia unicuique notae ubicumque in gravi vel acuto repertae supra vel infra altera contraponitur nota. Cetera ibi ponuntur ad differentiam contrapuncti in quo uni notae plures supra vel infra vel supra et infra contraponi videntur, de quo impraesentarium mentionem non facimus. Hic enim large sumptus dicitur contrapunctus. Sed is solus diffinitus est contrapunctus in quo unica nota alteri soli noscitur contraponi ... et hic dicitur stricte seu proprie contrapunctus, et dicitur contrapunctus a contra et pono quasi contraria positio eo quod supra vel infra alteri altera contraponitur nota et sic contrapuncti vocabulum vere dicitur interpretatum (CSM 7, II, 4).

An dieser Definition ist zweierlei bemerkenswert. Als Genus (positio indeterminata simplex) gilt eine „Setzung" (positio), die „nicht vorausbestimmt" (indeterminata), sondern durch Auswahl unter verschiedenen Möglichkeiten vollzogen wird und (gemäß der Bedeutung von simplex aus Satz 3 des vorangehenden Cap.) bei Zweistimmigkeit („non pluribus . . . sonis, sed unicae voci vox unica respondebit") erfolgt. Die Vermutung liegt nahe, daß Ugolino auch den Gegensatz einer „positio determinata" – wie sie das Parallelorganum repräsentiert – ins Auge faßte. Sodann geht das Wort contrapunctus, das, wenn auch nur in geweitetem Verständnis („large sumptus"), beide Species besetzt, de facto auf das Genus über und wird so zum Äquivalent der zweistimmigen „positio indeterminata" schlechthin:



Obwohl Prosdocimus und Ugolino in den Definitionen darauf abzielen, als contrapunctus im „eigentlichen" Sinn (stricte seu proprie) nur die Setzung „Note gegen Note" – nicht „mehrere Noten gegen eine" – anzuerkennen, erschöpft sich die contrapositio bzw. contraria positio keinesfalls im bloßen Gleichzeitigkeitsverhältnis der Stimmen (in der „Satzart Note gegen Note", vgl. oben II.(1)), sondern schließt alle von der Contrapunctuslehre behandelten satztechnischen Aspekte ein, teils unausgesprochen, da die Definitionen in der Regel Texte dieser Lehre eröffnen, teils auch expressis verbis, so z. B.:

Ugolino, *op. cit.*, II, 1: Haec quidem pars musicae nomine dicitur contrapunctus [gemeint ist hier vor allem die Lehre, (vgl. unten IV.)], in eo namque consonantiarum dissonantiarumque vim plene sensibili organo auditus apprehendimus et eam ex inde intellectui praesentatam ipsius ratione iudicamus quod nudae musicae virtute nequimus (CSM 7, II, 3).

Der Hinweis auf das „Wesen" der perfekten und imperfekten Konsonanzen („consonantiarum dissonantiarumque vim") bedeutet den Versuch, den Contrapunctus in seinem Prinzip zu erfassen.
Auch die „intentio contrapuncti", die Prosdocimus zur Begründung des Parallelenverbots gleicher perfekter Konsonanzen ins Feld führt, grenzt das Contrapunctusprinzip sowohl gegenüber dem Kriterium bloßer Gleichzeitigkeit der Stimmen wie in einem „Note-gegen-Note-Satz" beliebiger Zusammenklänge als auch gegenüber jeglichem Satz aus intervallisch gleichbleibenden Klängen, wie er einer „positio determinata" entspräche, ab:

op. cit. II, 2: ratio hujus est, quum idem cantaret unus quod alter, dato quod in diversis vocibus insimul concordantiam habentibus quod contrapunctus non est intentio, cum ejus intentio sit, quod illud, quod ab uno cantatur, diversum sit ab illo quod ab altero pronuntiatur, et hoc per consonantias bonas et debite ordinatas (CS III, 197a–b).

Der Begriff contrapositio inspirierte offenbar die im Blick auf das Prinzip entscheidende Wendung „contrapositis notulis" aus der obenzit. Definition des Gaffori (vgl. II. (2) (a)), fand aber auch bei späteren Autoren als maßgebendes Erklärungswort von contrapunctus Verwendung, z. B. bei:

A. Kircher, *Musurgia* (Rom 1650), V, 9: Contrapunctus est plani cantus diuersis Melodijs incedentis artificiosa ordinatio, notarumuè contrapositio . . . diciturquè . . . contrapunctus à contraponendo, quòd secundum artem & regulas consonantijs alias contraponant, vt suauem auribusquè iucundam Melodiam producant, vel quòd contrapositis inuicem vocibus concentus emergat (241);
A. Berardi, *Miscellanea musicale* (Bologna 1689) II, 8: Il Contrapunto . . . e vn'ordine artificioso di diuerse varietà di suoni cantabili, con certa ragione di proportioni, e misura di tempo, in cui le note, ò figure Musicali l'vna si contrapone all'altra, e da questa contrapositione, ne nasce vna consonanza armonica degl'vltimi suoni, che corrispondono insieme (82).

Die Lautverwandtschaft zum Terminus wie die Tatsache, daß der Ausdruck „contrapositis notulis [vocibus]" („durch gegeneinandergesetzte Noten[Töne]") als Abbreviatur für alle das Contrapunctusprinzip manifestierenden Merkmale verstanden werden konnte, zeichnen contrapositio vor allen anderen Erklärungswörtern aus. Einige von ihnen wirken bereits deshalb blasser, weil sie nicht auf die spezifische „contra"-Setzung abheben, sondern sich am allgemeineren Begriff der „Verbindung, Vereinigung, Zusammenstellung" von Tönen orientieren, dessen Eingrenzung oft weniger im Rahmen von Contrapunctus-„Definitionen" als in der Sachbehandlung selbst erfolgt. So benutzt z. B. Guillermus de Podio das Wort „aggregatio":

Ars musicorum (Valencia 1495) VI, 1: Contrapunctus . . . est duorum vel plurium sonorum unius, scilicet, gravis et alterius acuti vel superacuti aut utrorumque ad invicem permixtorum aggregatio simulque pronunciatio vel percussio (ed. A. Seay, 1),

während – in bereits oben (II. (2)(a)) zit. Belegen – Zarlino von „unione", Thuringus von „coniunctio et collocatio" und ein Anon. des 15. Jh. von „combinatio . . . vel comparatio" sprechen.
Andere Erklärungswörter wie „dispositio" und „ordinatio" weisen darauf hin, daß das Verfahren ratio-

nal durchorganisiert – nämlich dem Regelsystem des Contrapunctus unterworfen – ist. L. Zacconi charakterisiert das Verfahren als numerisch disponiert, wobei er auf die spezifisch mus. Numeri, denen Konsonanzen wie Dissonanzen gehorchen, anspielt:

Prattica di musica II (Venedig 1622): Contrapunto . . . non eßer altro, che vna varia dispositione de più Musicali numeri armoniosi e sonori, sopra vn soggetto di qualche modulatione. E prima dico essere una uaria dispositione de più numeri Musicali, perche non ogni semplice dispositione di ben ordinate cose è Musica, etiam che siano ben disposte per uia de numerali dispositioni, come noi habbiamo in Geometria . . . Secondariamente dico numeri armoniosi e sonori per distinguerli da i numeri Grammaticali . . . Dico vltimamente sopra un soggetto di qualche modulatione; perche, non ogni canto e modulatione è contrapunto: ma bene quello ch'è fatto, ò si fà sopra questo soggetto, e quello, con tal dispositione, incaminamento, e fine (57).

Während die von Agazzari erwähnte ältere Defintion (vgl. oben II.(2)(a)) den Contrapunctus allgemein als „l'ordine di proceder da vna consonanza all'altra" bestimmt, bedient sich eine wohl zuerst bei A. Ornitoparch überlieferte Definition des Erklärungswortes „ordinatio" für die eingeschränkte Bedeutung von Contrapunctus als improvisiert ausgeführtem Satzverfahren (siehe unten V.):

Musicae activae micrologus (Lpz. 1517) IV, 1: Contrapunctus vero est plani cantus diuersis melodijs, subita ac improuisa, ex sorte ordinatio (f. K III').

(g) „COMPOSITIO" hingegen läßt sich nicht diesen Erklärungswörtern von contrapunctus zurechnen, sondern STEHT IN einer wechselvollen, ebenso semantisch bezeichnenden wie historisch wichtigen SONDERBEZIEHUNG ZUM TERMINUS, die in ihrer Entwicklung noch kaum zu durchschauen ist. Anscheinend bezeichnete compositio im ausgehenden 15. Jh., als das Wort allmählich die Bedeutung „mus. Komposition" anzunehmen begann, zunächst den Spezialfall einer mehr als zweist. kontrapunktischen Satzanlage, wie sie bei Florentius de Faxolis beschrieben –

Liber musices (um 1494-96) II, 15: Compositio, id est, contrapuncti per plurimas voces institutio (ed. A. Seay, 87) –

und in anderen Belegen vorausgesetzt wird:

J. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1477), III, 2: . . . ubi compositio trium aut plurium partium fit . . . ; . . . in compositione quatuor aut quinque aut plurium partium . . . (CSM 22 II, 147 f.);
Ramos de Pareja, *op. cit.* (1482) II, I, 1: . . . praesertim in compositione trium aut quatuor vocum . . . (ed. J. Wolf, 66);
Guillaume Guerson, *Utilissime musicales regule* (Paris, o. J. [um 1500]) II: Dyatesaron . . . est dissonantia qua non vtimur in simplici contrapuncto. tamen in compositione est necessaria. et aliquando efficitur consonantia (f. B VIII).

Da der zweist. Satz als Lehrgrundlage diente (siehe unten III.), konnte z. B. Cerone den „Contrapunto" als „Ursprung und Quelle" aller Vielfalt der „compositiones" ansprechen:

op. cit. (1613) X, 1: *el Contrapunto, es como fuente y manancial* de donde nacen y proceden tantas variedades de composiciones (595),

während Adrianus Petit Coclico nicht nur von Josquins Spott über kontrapunkt-ungeübte Komponisten berichtet, sondern auch bezüglich der Regelstrenge zwischen Contrapunctus und Compositio unterscheidet:

Compendium musices (Nürnberg 1552) II: *De regula contrapuncti secundum doctrinam Iosquini de Pratis*: Plures fuerunt qui se componistas iactarunt, quòd secuti regulas & species compositionis, non tamen habito usu contrapuncti, multa composuerunt, hos Dominus Iosquinus uilipendit, ac ludibrio habuit, dicens eos uelle uolare sine alis . . . regula compositionis a regula contrapuncti parum differt. Compositionis regula liberior est, et in hac plura licent quam in contrapuncto (f. L 2' u. L 3).

Bei Zarlino ist das Verhältnis zwischen beiden Termini, die wiederholt in Wendungen wie „contrapunti, o Compositioni" (*op. cit.* 201, 203, 222 u. ö.) anscheinend synonym auftreten, unklar. Einerseits heißt es bei mehr als zweist. Sätzen nahezu immer „compositioni [di più voci]" (210), „compositioni [di Quattro]" (320), andererseits aber werden Ausdrücke wie „nelle compositioni di due voci" (289) und „un Contrapunto à Tre voci" (285) nicht gänzlich vermieden.

S. Picerli unterscheidet nicht nach Stimmenzahl, sondern nach strengerer oder freierer Anlage des Satzes, mithin nach Zugehörigkeit zu prima oder seconda prattica, zwischen Contrapunto und Compositione:

Specchio secondo di musica (Neapel 1631): Il contrapunto, e compositione sono alquanto differenti, poiche ogni contrapunto si può dir compositione, ma non è conuerso. Onde il contrapunto propriamente detto, deue procedere con pochissimi salti tutti cantabili, con bell'inuentioni, e tirate, diuersamente replicate, con fiori, legature, e fughe. Non vi si deuon fare ottaue, ouero vnisoni, in principio di misura, nè breui, e semibreui co'l punto, ne forsi semplici, ma solo sincopate, nè le cadenze perfette, e proprie del tono, eccetto quando si vuole replicar' il soggetto, o fughe, e dar principio all'altre, ma si sfuggono. Mancandogli alcuna di dette cose, non si potrà dire propriamente contrapunto, ma compositione, quale non procede con sì rigorose osseruationi (10).

Ungeachtet derartiger Differenzierungen kommt es oft zu tatsächlichen oder scheinbaren Gleichsetzungen von contrapunctus und compositio; vgl. z. B.:

J. Lippius, *Synopsis musicae novae* (Straßburg 1612): ex Melodiis . . . ritè dispositis . . . fit Compositio Cantilenae actu Harmonicae barbarè Contrapunctus à punctum contra punctum ponendo dicta (f. G 2);
J. A. Herbst, *Musica Poetica* (Nürnberg 1643): Compositio ist/ durch vnterschiedliche Concordanten/ in mancherley Stimmen/ nach gewissen Regeln/ eine fleissige vnd rechtmässige Disposition vnd Zusammensetzung. Wird auch sonsten von vielen Authoribus Contrapunctus genennt (quod Vocabulum Italicum est) vnd kompt daher/ dieweil die alten Musici, durch die Punct einen Gesang componiret haben. Et ideò cum punctum ita puncto opponeretur, wenn ein Punct dem andern entgegengesetzt worden/ ist daher diese Kunst ein Contrapunct genennet worden (5);
G. G. Nivers, *Traité de la composition de musique* ([Paris 1667] zit. nach der zweisprachigen frz.-ndl. Ausg. Amsterdam 1697): Contrepoint n'est autre chose que la Composition mesme . . . (68);
J. G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition* (Ms. Weimar 1708): *Contrapunctus* oder *Contrapunctum* ist eben dasjenige, was sonsten *Compositio* genennet wird; weil vor diesem, ehe die Noten sind erfunden worden, lauter Puncte gebraucht worden, und zwar so, daß Punct gegen Punct gestanden, heutiges Tages könnte man dergleichen *Composition* nennen *Nota contra Notam* (ed. P. Benary, 45);

J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) II: Scire oportet, loco Notularum modernarum antiquis temporibus puncta adhibita fuisse, ità ut Compositio punctis contra puncta positis *Contrapunctum* appellari consueverit; quod etiamnum hodie non obstantibus aliarum Notularum figuris, usuvenit; & nomine Contrapuncti Compositio intelligitur ad Artis Regulas elaborata (44f.).

Auch wenn solche Gleichsetzungen in der Regel einen unreflektierten Wortgebrauch widerspiegeln, der von den Autoren der Lehre, die ihn überliefern, meist mit Vorbehalten bedacht wird, unterliegen engste sachliche Nähe und partielle Synonymität von Contrapunctus und Compositio keinem Zweifel: beide beruhen bis ins 17. Jh. hinein als Verfahren auf demselben Prinzip und als Praxis auf derselben Lehrgrundlage; da contrapunctus – wie compositio – das Resultat der Setzung, das mehrstimmige Stück, gattungsneutral bezeichnen kann, bestehen auch auf dieser Bedeutungsebene dichteste Beziehungen (vgl. allerdings das Zitat aus Zacconi, unten III. (2)(c)).
Als Hinweis darauf, daß diese terminologische Problematik – obwohl durch die überwältigend gewachsene Eigenbedeutung von „Komposition" weithin entschärft – auch in jüngster Zeit noch Deutungen von „Kontrapunkt" förderte, sei H. Schenker angeführt. Er bekämpft zu Recht die (inzwischen anachronistische) „Identifizierung von Kontrapunkt und Kompositionslehre" (S. 3) und ist bestrebt, diesem „Grundirrtum" (2) die „ideelle und praktische Wahrheit beider" entgegenzustellen: der „Zusammenhang" zwischen Kontrapunkt und Komposition sei „ein völlig anderer . . . als derjenige, den die Theoretiker der älteren wie der neueren Schule bisher vermutet haben" (15):

Kontrapunkt, in: *Neue Musik. Theorien u. Phantasien* II, 1 (Stuttgart u. Bln 1910): Die Lehre vom Kontrapunkt will weniger einen bestimmten Kompositionsstil lehren, als vielmehr bloß das Ohr des Musikbeflissenen zum ersten Male in die unendliche Welt der musikalischen Urprobleme einführen (15);
Dieser Auffassung gemäß hat sich der Kontrapunkt bloß darauf zu beschränken, auf dem Terrain einer bescheidenen und natürlich einfachen Aufgabe, gleichsam einer kleinen Übungsbühne – der C. f. ist nun eben eine solche –, die Natur der Probleme und ihre Lösungen zu demonstrieren, und darf als nichts mehr sonst gelten wollen als nur eine Vorschule für die eigentliche Komposition (16);
Die Kontrapunktslehre, als bloß eine Lehre der Stimmführung, weist somit Tongesetze und -wirkungen von ihrer absoluten Seite nach. Nur sie allein kann es, und daher soll sie es auch. Das ist ihr höchster Wert und zugleich ihre Bedeutung für alle Zukunft! (21).

Diese Sicht freilich basiert auf einer Doktrin vom „absoluten Charakter des Tonlebens" (23), die das geschichtliche Phänomen Kontrapunkt einerseits überfordert, andererseits unterschätzt (wofür bezeichnend ist, daß Schenker, ungeachtet seiner oben zit. Bemerkung über „die Theoretiker", die gesamte einschlägige Lehre des 14. bis 17. Jahrhunderts übergeht, erst Fux zugrunde legt und sich vorwiegend mit Albrechtsberger, Cherubini und Bellermann auseinandersetzt).

III. Zugleich bezeichnen manche, doch keineswegs alle Quellen mit dem Wort contrapunctus auch das Resultat einer Setzung, die gemäss der Art oder dem Verfahren und Prinzip des Contrapunctus erfolgt ist. Dabei kann als „Resultat" sowohl die zu einem vorgegebenen Cantus firmus hinzugefügte oder auch unabhängig davon geschaffene einzelne Stimme als auch der betreffende ganze Satz, das Musikstück, gelten.

(1) Die Gepflogenheit, eine einzelne Stimme contrapunctus zu nennen, begegnet

(a) in Satzlehreschriften seit dem 14. Jh. und bezieht sich stets auf die zum Cantus firmus hinzugefügte Stimme, die „Gegenstimme". Bereits Petrus dictus Palma ociosa (1336) bezeugt diese in der Frühzeit konkreteste Bedeutung des Terminus in den Beischriften zu einem Notenbeispiel, dessen Tenor dem *Kyrie Fons bonitatis* entspricht und mit „contrapunctum loco moteti" sowie „contrapunctum quasi in loco tripli" einen dreistimmigen Note-gegen-Note-Satz bildet (vgl. dazu Sachs, 104-105).
Unzweifelhaft ist diese Wortbedeutung („Gegenstimme") immer dann, wenn in Contrapunctusregeln, wie vor allem in der Gegenbewegungsempfehlung, die beiden den Satz konstituierenden Stimmen namentlich erwähnt werden:

Anon. *Septem sunt species consonantiarum* (14. Jh.): Prima regula est, quod semper, quando tenor ascendit, contrapunctus debet descendere et e contrario (CS III, 28b);
Anon. *Consonantiae contrapuncti* (15. Jh.): quando cantus movetur, contrapunctus maneat in eadem voce et e converso (CS III, 409a);
Anon. *Quattuor sunt species* (15. Jh.): quando planus cantus ascendit per unam notam vel vocem, tunc contrapunctus potest ascendere per quatuor (CS III, 410b);
G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (Venedig [1558] ³1573) III, 35: si debbe osseruare . . . che quando . . . il Soggetto ascende, che il Contrapunto discenda . . . (214).

Etliche Texte aus dem 14./15. Jh. allerdings nennen innerhalb jener Standardregel für die Gegenbewegung das Stimmenpaar anscheinend beliebig tenor/cantus, tenor/discantus, tenor/biscantus, cantus/discantus (vgl. Sachs, 52, 67, 117) oder auch tenor/organum (Ramos, ed. J. Wolf, 66). Auf diese Weise kommt es zur ausdrücklichen Gleichsetzung von contrapunctus mit „discantus" (zum tatsächlich oder vermeintlich synonymen Gebrauch beider Termini als Oberbegriff der Satzlehre siehe unten IV. (2)(a)):

Anon. *Et primo de contrapuncto* (15. Jh.): contrapunctus, id est discantus seu supremus chorus (CS III, 464a);
Anon. *Quamvis species* (15. Jh.): quando cantus planus sive tenor est gravis, contrapunctus sive discantus cantare debet acutum (CS III, 333a);
Anon. *Fragment Sa* (14./15. Jh.): contrapunctans vel discantans (CS III, 11b).

•

Exkurs: Auch als Beschriftung von Notenbeispielen in Lehrtexten konkurriert der Stimmenname contrapunctus im 14./15. Jh. mit discantus.
Die wichtigste der (insgesamt spärlichen) Gruppen von Notenbeispielen in Satzlehretraktaten des 14. Jh., die Exempla zu *Cum notum sit* und *De diminutione contrapuncti* (CS III, 60a-68), zeigen in ihrer Überlieferung auffällig abweichende Stimmenbenennungen: die beste Fassung (nach Sachs, 145 und 182: *Pi*) deklariert die Gegenstimme stets als contra-

punctus, einige Quellen lassen die Stimmen unbezeichnet (*Br*₃, *N*, *W*), andere benutzen das Namenspaar tenor/discantus (*Fa*, *Fl*₃, *Ro*₁, *Ro*₂ – letztere signiert aber anschließend die Beispiele zu *Nota quod duplex* mit tenor/contrapunctus), eine Handschrift (*Br*₁) weicht aus auf „Tenor" und „Supra" (fol. 39', und vermerkt fol. 40': „Tenor iste seruit omnibus suis supranibus" [sic]).
Möglicherweise spiegeln sich in dieser Tradition Vorbehalte gegenüber der (in *Pi* vollzogenen) Anerkennung auch der diminuierten Gegenstimme als contrapunctus (large sumptus, vgl. unten IV. (2)), folglich konservative oder puristische Auffassungen des Terminus (stricte sumptus) wider.

*

Im Gefolge der Übertragung des Prinzips auf den mehr als zweistimmigen Satz kommt es vereinzelt zur IDENTIFIZIERUNG MIT „CONTRATENOR" –

Georgius Anselmi, *Musica* (1434) III: Ultra discantum quandoque tertius cantor in eadem cantilena superadiungitur cantans: hunc contrapunctum cantare dicunt (ed. G. Massera, 201);
Anon. *Natura delactabilissimum* (2. Hälfte 15. Jh.): In decimo et ultimo [sc. capitulo] de formacione contratenoris qui proprie ymmo prop[r]ijssime dicitur contrapunctus (Hs. Regensburg, Bischöfl. Proskesche Musikbibl., 98 th. 4°, pag. 355 – eine Begründung für diesen „eigentlichsten" Namen des Contratenors geht aus jenem 10. cap. auf p. 362-363 nicht hervor) –,

oder, im zuletzt zitierten Text, sogar zur GLEICHSETZUNG MIT „QUADRUPLUM", der an vierter Stelle disponierten Stimme eines vierst. Satzes, von dessen Anlage es heißt:

op. cit.: De contrapuncto quod alij quadruplum dicunt . . . modus seruetur iste in omnibus qui iam sequitur carminibus, ut scilicet primo ponatur tenor, post tenorem ponatur discantus per suas concordantias. Tertio ponatur contratenor uel subcontra . . . iterum per concordantias cum tenore iterum et discantu. Quarto ponatur contrapunctus . . . omnia concordare debent inter se; diuisim tamen discantus cum tenore sonabit. Similiter subcontra cum tenore sonabit. Sed contrapunctus non nisi cum omnibus simul consonabit (342).

Den Gebrauch des Stimmennamens contrapunctus/Kontrapunkt in Lehrschriften scheint vor allem dessen „Neutralität" begünstigt zu haben: in älterer Zeit gegenüber den satztechnisch bedingten „Lagenstimmen" (in der Musik des 14. bis 16. Jh.), später gegenüber den physiologischen Stimmgattungen, so daß weder eine funktionale noch ambitusbezogene Rolle im Stimmenverband angesprochen, wohl aber die Bindung an das Satzprinzip – mit welcher „Strenge" auch immer formuliert – hervorgehoben wird; neben den bereits zit. Belegen vgl. z. B.:

A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650) V, 18: *Contrapunctum* verò vocem illam appellamus, quae varia notarum diminutione supra subiectum, tanquam fundamentum, & basin, exprimitur (328);
J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) I, 1: posito Cantu firmo pro fundamento, Contrapunctum . . . superaedificare tenta (46);
St. Krehl, *Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung* (Bln und Lpz. 1918): Zu einer gegebenen Melodie, dem Kantus firmus, soll eine Gegenmelodie, der Kontrapunkt, hinzugeschrieben werden (9);
vgl. auch Zitate im Art. *Cantus firmus* II. u. III.

Strikt im Sinne der alten genetischen Ordnung nennt J. Ph. Kirnberger in Satzbeispielen (allerdings für den doppelten Kontrapunkt, siehe unten VI.) die primär konzipierte – freilich nicht mehr entlehnte – Stimme „Cantus firmus" (siehe dort II.), die hinzugefügte „Contrapunctus" und überträgt dieses Bezeichnungspaar sogar auf das Fugenthema und dessen Umkehrung in Engführungen von J. S. Bachs Fuge b-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier II, BWV 891 (*Die Kunst des reinen Satzes*, Bln u. Königsberg 1776-79, II, II, 76-79, 103, 107, 109 u. ö.).

(b) Im jüngeren Sprachgebrauch seit dem 18. Jh., der auf einem Stilbegriff von Kontrapunkt basiert (siehe unten VII.), tritt der Terminus auch außerhalb der Satzlehre auf und bezeichnet eine BESONDERS „SELBSTÄNDIGE" STIMME, DIE DURCH MELODISCHES ODER RHYTHMISCH-MOTIVISCHES PROFIL UND ALS WIDERPART MINDESTENS EINER WEITEREN SELBSTÄNDIGEN STIMME HERVORTRITT.
Konstitutiv für diese Merkmale ist nicht mehr ein engerer Bezug zu Satzprinzip und -regeln des Contrapunctus, sondern eher die Unterscheidungsqualität im Blick auf dessen Gegenbild, nämlich auf die in der Monodie verwirklichte Satzweise, bei der eine Stimme dominiert, während die übrigen in offenkundiger Unterordnung „begleiten".
Während einer monodischen Melodiestimme die „Dominanz" gleichsam als gegeben zufällt, bewährt sich die „Selbständigkeit" einer Kontrapunktstimme erst in der Rivalität mit einer oder mehreren anderen Stimmen, die ebenfalls Selbständigkeit beanspruchen. Für Erscheinungsformen und Wirkung des „Wettstreits" der Stimmen innerhalb eines Satzes ließen sich vielfältige Möglichkeiten anführen (und von der Kompositionsgeschichte seit dem 17. Jh. her belegen). Sie reichen, grob umrissen, vom schlichten Eindruck, daß eine Stimme die andere „trägt und emporhebt und von ihr wieder getragen wird", bis zum Abbild des unversöhnlichen Konfliktes, der „kontrapunktischen Zusammenstöße":

H. Mendel, *Mus. Conversations-Lexicon* (Bln 1872) II: Contrapunkt . . . nennt man die frei gebildete Melodie, welche nach den Gesetzen der harmonischen Fortschreitung einer anderen gegebenen oder vorhandenen Melodie, die man auch wohl *Cantus firmus* nennt, hinzugefügt ist . . . Melodie ist hier . . . eine in sich selbständige melodische Folge, welche vermöge harmonischer Berührungspunkte zugleich mit einer anderen Melodie zur Geltung kommt, diese trägt und emporhebt und von ihr wieder getragen wird (607 f.);
Th. W. Adorno, *Philosophie d. Neuen Musik* (Tübingen 1949): [über A. Schönbergs *Am Wegrand* aus op. 6 von 1905] . . . des Liedes, das, bei Brahmsischem Klaviersatz, die Tonalität durch selbständige chromatische Nebenstufen und kontrapunktische Zusammenstöße erschüttert (31).

Zu den verschiedenartigen Vorstellungen und abstufbaren Graden von „Selbständigkeit" kontrapunktischer Stimmen vgl. auch das unten zum Stilbegriff (VII.) Ausgeführte sowie die Darlegungen des Verhältnisses der Termini Polyphonie und Kontrapunkt zueinander (→ *Polyphon, polyodisch* IV. (4)).

(2) Die Bezeichnung contrapunctus im Sinne von GANZER SATZ ist
(a) in der Frühzeit OFT MEHRDEUTIG, WEIL VOM STIMMENNAMEN NICHT ZU TRENNEN. Heißt es z. B.

Anon. *Quot sunt concordationes* (15. Jh.): Quibus perfectis speciebus debet inchoari et finiri contrapunctus, et etiam in medio contrapunctus possunt poni (CS III, 70a),

so betrifft die Aussage gleichermaßen die Gegenstimme, deren Herstellung Ziel der Regel und Bedingung der Konsonanzbildung ist, wie den zweist. Satz, in dem sich Konsonanzprogressionen überhaupt erst verwirklichen.

(b) Jedoch seit dem 15. Jh. wird die Bezeichnung EINDEUTIG, WENN ERKLÄRUNGSWÖRTER WIE „CANTUS" ODER „CONCENTUS" AUF DAS GESAMTRESULTAT DER SETZUNG ZU BEZIEHEN SIND ODER EINE GLEICHSETZUNG MIT EINER GATTUNGSBEZEICHNUNG ERFOLGT.
Zunächst freilich scheint das Erklärungswort „cantus", sofern es nicht einer einzelnen Stimme, sondern dem ganzen Satz gilt, weniger dessen Gefüge umfassend zu benennen als dessen musikalische Abhängigkeit vom Cantus firmus und funktionale (liturgische) Ebenbürtigkeit mit diesem zu unterstreichen. Dies ist der Fall bei Johannes Gallicus (dem Lehrer des Burtius), wenn er den contrapunctus als „verdoppelten" oder „verdreifachten" Cantus simplex anspricht:

Ritus canendi vetustissimus et novus (um 1460) III: Nulla enim est inter simplicem ecclesiae cantum et commixtas voces sive contrapunctum differentia, nisi quod ibi multi canunt unum et iddem, hic vero quidam in gravibus vocibus et quidam in acutis aut superacutis diversa tonantes, nulla nihilominus se vocum discordia conturbant. Quid ergo commixtae voces aut contrapunctus, certe nil aliud, quam cantus simplex duplicatus aut triplicatus et sic in infinitum. Cumque nil sit aliud illa vana fractio vocis, quam mensuratum cantum vocant atque figuratum, nisi commixtae voces aut contrapunctum. Nulla prorsus erit in utroque distantia, nisi maximarum, longarum, brevium ac hujusmodi quinque vel sex ad plus figurarum varia mensura. Quid est ergo fractio vocis, aut mensuratus, ut aiunt, et figuratus cantus? Grandis quidem de contrapuncti gravitate facta quaedam levitas. Tolle, quaeso, per se contrapunctum [hier also die einzelne Stimme] aut etiam mensuratum et figuratum cantum, quid est nisi planus et simplex cantus? (CS IV, 383b, verändert nach Hs. London, BM, add. 22315 f. 52').

Auch bei Burtius, der diese Bestimmung übernimmt, doch dabei „certa ratione" ergänzt (*Musices opusculum* [Bologna 1487] II, Vorrede, f. E III), dürfte der genannte Aspekt noch im Vordergrund stehen. Aaron wandelt die Beschreibung des contrapunctus als eines „vervielfachten" Cantus simplex ab, indem er die kompos. Entscheidung („arbitrio componentis") hervorhebt und eine Deutung des Contrapunctusprinzips als *varietas* anschließt:

Libri tres de institutione harmonica (Bologna 1516) III, 1: Est igitur contrapunctum (ut plerique diffi⟨n⟩iunt) simplex cantus/ Cuius uoces duplicari/ triplicari/ & quadruplicari componentis arbitrio queunt/ siue (ut nobis rectius uidetur/ ac uerius) Contrapunctum est per duplicationem/ triplicationem/ & quadruplicationem uocum arbitrio componentis ducta & concinata uarietas (31).

Bei Tinctoris hingegen wird der Contrapunctus als cantus (im *Diffinitorium*) oder als concentus (im *Liber de arte contrapuncti*) aufgefaßt, somit als ein Ergebnis der Setzung – nicht mehr als deren Ausgangsschicht (Cantus firmus):

Diffinitorium (um 1472/73): Contrapunctus est cantus per positionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus (CS IV, 180b);

op. cit. (1477) I, 1: Contrapunctus itaque est moderatus ac rationabilis concentus per positionem unius vocis contra aliam effectus (CSM 22 II, 14; Fortsetzung zit. oben S. 3b).

Doch bleiben auch hier (wie oben unter III. (2) (a)) die Bedeutungen „Gegenstimme" und „gesamter Satz" ineinander verwoben, die das *Diffinitorium* mit den Ausdrücken „Cantus simplex" und „Cantus compositus" einander gegenüberstellt (CS IV, 179b).

Mag „concentus" auch zunächst – in der Tradition des (oben unter II.(2) (a) zitierten) Diktums Gafforis nach Bakcheios – den einzelnen Zusammenklang angesprochen haben, so daß „concors concentus" als Umschreibung von „consonantia" diente, so weitete sich diese Bedeutung, indem man concentus als „Körper" oder als „aus einem Körper hervorgegangene" *Harmonia* verstand:

Aaron, *Lucidario in musica* (o. O. 1545) III, 4: . . . dice, che il concento, ouero modulatione è uno corpo, il quale ha in se diuerse parti accomodate alla cantilena disposta tra uoci distanti per interualli commensurabili, & che questo è detto Contrapunto (18);
Zarlino, *op. cit.* ([1558] ³1573), III, 1: Dico adunque che Contrapunto è quella Concordanza, o concento, che nasce da vn corpo, il quale habbia in se diuerse parti & diuerse modulationi accommodate alla cantilena, ordinate con voci distanti l'una dall'altra per interualli comensurabili & harmonici; & è quello, che nel Cap. 12. della Seconda parte io nominai Harmonia propia (171).

Im Unterschied zu solchen recht allgemein und vage gehaltenen Hinweisen auf die Bedeutung von contrapunctus als gesamtem Satz sind Belege, die einen konkreten mehrst. Satz contrapunctus nennen, äußerst rar. Immerhin konstatiert ein anonymer Autor aus dem 15. Jh., dieser Sprachgebrauch begegne „zuweilen" (aliquando):

Et primo de contrapuncto: contrapunctus aliquando accipitur pro tota rundela, videlicet discantu, tenore et contratenore. Alio modo sumitur contrapunctus pro ipso discantu solum [d. h. für die Stimme]. Et discantus tabulariter dicitur componere tenorem [gemeint ist hier wohl Discantus im Sinn von Contrapunctus als Satzprinzip] (CS III, 463a, ergänzt nach Hs. Regensburg, Bischöflich Proskesche Musikbibl., 98 th. 4°, p. 329).

Zweifellos ist hier „rundela" in weitestem Sinne, wohl als Synonym zu cantilena (→ *Rondellus/rondeau, rota* I. (2) u. (4)), oder als paradigmatische Gattung für einen dreist. Satz schlechthin aufzufassen.

(c) Seit dem 16. Jh. bezeichnet der Terminus gelegentlich eine KONKRETE KOMPOSITION SPEZIFISCH KONTRAPUNKTISCHER FAKTUR. Dies begegnet vorwiegend in Titeln von Musikdrucken, dann aber auch in Einzelüberschriften, wobei allerdings in der Regel auf weitere Bedeutungsgehalte des Wortes contrapunctus oder auf bestimmte Horizonte seiner Geschichte angespielt wird, so in älterer Zeit auf die „neben", genauer jenseits von spezifischen Gattungen stehende, didaktisch begründete Neutralität und Universalität der Satzweise oder auf die besonderen Stimmenvertauschungstechniken des doppelten bzw. mehrfachen Kontrapunkts (siehe unten VI.), seit dem 18. Jh. auch auf Ausprägungen des Kontrapunkt-Stilbegriffs (siehe unten VII.), dessen emphatisch-positives Verständnis Werke wie die Palestrinas oder J. S. Bachs

als Maßstab setzt, oder aber auf individuelle Versuche der Aktualisierung des mit historischer Dignität erfüllten Prinzips; vgl. z. B.:

Anon., *Contrapunctus seu figurata musica super plano cantu missarum solennium totius anni* (Lyon 1528; RISMA: 1528[1]);
Fantasie, Recercari, Contrapunti a tre voci di M. Adriano [Willaert] *et de altri autori* . . . (Venedig 1551; RISM: 1551[16], 1559[25], 1593[8]);
F. de Las Infantas, *Plura modulationum genera quae vulgo contrapuncta appellantur super excelso gregoriano cantu* (Venedig 1579; RISM: I 40);
V. Galilei, *Contrapunti a due voci* (Florenz 1584; RISM: G 148);
A. Raselius, *Regenspurgischer Kirchen Contra punct* (Regensburg 1599; RISM: R 264);
M. Franck, *Contrapuncti compositi Teutscher Psalmen u. anderer geistlicher Kirchengesänge* (Nürnberg 1602; RISM: F 1643);
G. B. Vitali, *Artificii mus. ne quali se contengono canoni in diverse maniere, contrapunti dopii, inventioni curiose, capritii, e sonate* (Modena 1689);
D. Buxtehude, Contrapunctus I und II (mit Evolutiones) aus *Fried- und Freudenreiche Hinfarth* (Lübeck 1674; BuxWV 76);
J. S. Bach, Contrapunctus I bis XIII als Satzüberschriften im Erstdruck von *Die Kunst der Fuge* (Lpz. 1752; RISM: B 522);
F. Busoni, *Fantasia contrappuntistica* (1. Fassung für Klav. 1910, 2. Fassung für zwei Klav. 1922);
K. Stockhausen, *Kontra-Punkte für zehn Instrumente* (1952/53);
M. Kelemen, *Etudes contrapuntiques* für fünf Bläser (1959);
R. Zechlin, *Kontrapunkte für Cembalo u. Klavier* (1969/70).

Welcher der genannten Akzente jeweils den Terminusgebrauch bestimmte, ist auch am Einzelbeispiel nicht immer klar zu ersehen.

Wenn L. Zacconi zwischen contrapunto als cantus-firmus-gebundener „compositione" und allen anderen, mit speziellen „Namen" wie Messe, Motette, Madrigal, Canzona u. ä. versehenen „compositioni" unterscheidet, so scheint dieser – aus der Lehre verständliche (vgl. IV.) – Sprachgebrauch nur begrenzt gegolten zu haben:

Prattica di musica II (Venedig 1622): contrapunto è quella compositione che si fà sopra una parte, seruata sempre l'integrità di detta parte sopra la quale il contrapunto uien formato e fatto, in tanto che; non variandosi mai per sua natura, sempre il contrapuntizante contrapuntizza sopra fino all'vltima sua figura Musicale. E non si marauigli alcuno ch'io ui facci di più quest' accessoria dichiaratione; ch'eßendo l'isteßo sotto meglio e più ben dechiarate voci, vengo ad escluder tutte l'altre Musicale compositioni, che corrispondendo l'vna parte all'altra, si chiamano compositioni secondo i loro particolar nomi, di Messe, motetti, madrigali, canzone, & altro; ma i contrapunti veri, sono conteßuti tutti e composti sopra una parte, che diuentandoli soggetto (57).

Er verhütete jedenfalls nicht, daß man den Terminus contrapunctus auch mehr oder minder pauschal auf jede beliebige Komposition beziehen konnte:

A. Du Cousu, *La Musique universelle* (Paris, vor 1658): Le Contrepoinct n'est autre chose qu'une Composition de deux ou de plusieurs parties, disposées regulierement; ou bien, le Contrepoinct est une Composition (zit. nach H. Schneider, 217).

Ausgerechnet im 18. Jh., während dessen die relative Einheitlichkeit des (bis um 1600 unangefochten waltenden) kontrapunktischen Satzprinzips endgültig einem Nebeneinander verschiedener Prinzipien wich, scheint die Bezeichnung contrapunctus für ein ganzes mehrst. Stück nicht selten gewesen zu sein. Manche Autoren benutzen sie – noch – völlig uneingeschränkt, wie z. B.:

BrossardD (1703): En general toute composition qui fait Harmonie est Contrepoint (15).

In der Regel aber bezieht sie sich bereits ausschließlich auf bewußt polyphon angelegte Sätze:

J. Mattheson, *Kern Melodischer Wißenschafft* (Hbg 1737) VIII: Wer sollte wol dencken, daß diese acht kurtze Noten [es folgen die beiden Anfangstakte der *Fuga* aus J. S. Bachs Sonate a-Moll für Violine solo, BWV 1003] so fruchtbar wären, einen Contrapunct von mehr, als einem gantzen Bogen, ohne sonderbarer Ausdehnung, gantz natürlich hervorzubringen? (147; vgl. *Capellmeister*, 369);
M. Spieß, *Tract. Mus. Compos.-pract.* (Augsburg 1746) XXX: Analysis, oder genaue Auseinanderlegung, und gründliche Erklärung dieses *Contrapuncts* [des zuvor abgedruckten Offertorium à 4. Voc. In Contrapuncto *Precatus est Moyses* (169-178)] (179);
J. Ph. Kirnberger, *Gedanken für d. verschiedenen Lehrarten in d. Kompos.* (Bln 1782): Eine jede mehr als einstimmige Komposition heißt Kontrapunkt, nach der Anzahl der Stimmen aber 2, 3, 4 oder mehrfacher simpler Kontrapunkt. Das sind also dieselben Ausdrücke: Er verstehet den reinen Satz oder Kontrapunkt (9);
vgl. auch die Nuancierung, die GrassineauD (1740) gegenüber seiner (oben zit.) Vorlage BrossardD einführt: In general, every harmonious composition, or composition of many parts, is called *Counterpoint* (46).

(d) Da diese Einschränkung gerade angesichts von weniger, kaum mehr oder nicht polyphon konzipierten Sätzen immer notwendiger wurde, ist seit dem 18. Jh. contrapunctus/Kontrapunkt ALS BEZEICHNUNG FÜR ‚JEDES MEHRSTIMMIGE STÜCK' ODER FÜR ‚MEHRSTIMMIGE KOMPOSITION SCHLECHTHIN' PROBLEMATISCH. Verallgemeinerungen wie „jedwedes musicalische Stück ein Contrapunct" (sogar „die ganze Music") oder „dieses Wort [Contrapunct] . . . in sensu lato, pro compositione in genere" werden entweder durch den sonst zu beobachtenden Sprachgebrauch widerlegt oder aber bereits deutlich distanziert vorgetragen:

J. A. Scheibe, *Compendium Musices* (Ms. entstanden zw. 1728 u. 1736): Das Wort Contrapunct kommt aus den lateinischen Wörtern contra und punctum her. Und zwar, weil die Alten statt jeziger Noten puncta hatten. Anjezo wird es auch noch in zweyerley Verstande genommen, indem man bald die ganze Music, bald auch nur eine gewiße Art zu sezen, darunter verstehet . . . late wird nun jedwedes musicalisches Stück ein Contrapunct genennet . . . stricte aber wird nur alleine das Contrapunct genennet, was sich umkehren läßt [der doppelte Kontrapunkt, siehe unten VI.] (ed. P. Benary 20);
J. D. Heinichen, *Der Generalbaß in d. Kompos.* (Dresden 1728): . . . so offt in diesem Tractat der Contrapuncte gedacht wird, man dieses Wort nicht in sensu lato, pro compositione in genere nimmet . . ., sondern jederzeit strictè, vor diejenige Composition, da man reale Themata nach der Kunst tractiret (6, Anm. d).

IV. Seit den ältesten Quellen für das neue, als contrapunctus angesprochene Satzverfahren und -prinzip bezeichnet der Terminus auch und bald maßgeblich die auf sie bezogene SATZLEHRE.

(1) Diese Wortbedeutung ist WOHL ALS BEZEICHNUNGSFRAGMENT VON „ARS CONTRAPUNCTI" ENTSTANDEN. Bereits der vermutlich früheste erhaltene Contrapunctus-Traktat, *Quilibet affectans*, der wohl zu Recht dem Johannes de Muris zugeschrieben und um 1330 anzusetzen ist (vgl. Sachs, 1974, 72–74, 181–185), zeigt Bedeutungsverwandtschaft und allmähliche -identifizierung von Ars contrapuncti als der Lehre (so zunächst in Überschrift oder Incipit) und contrapunctus als dem Lehrinhalt, dem Satzverfahren, -prinzip und -resultat (so in eröffnendem und schließendem Satz):

Incipit ars contrapunctus Johannis de Muris (*Br₂*); Incipit liber artis contrapunctus secundum Johannem de Muris (*Fa*); Ars contrapuncti Johannis de Muris (*Pi*);
Quilibet affectans scire contrapunctum ea diligenter scribat que sequuntur per magistrum Johannem de Muris summarie compilata (CS III, 59a; nur unbedeutende Varianten in einzelnen Hss.);
Et hec ad presens de contrapuncto dicta sufficiant (vgl. CS III, 60a; zwei Hss. ergänzen „in generali" nach „contrapuncto").

Obwohl das Wort „ars" beides – sowohl das kontrapunktische Verfahren (vgl. II.) als auch deren lehrmäßige Behandlung – umschließt, scheint es in zahlreichen Traktatüberschriften und -benennungen primär einen bestimmten Teilbereich der mus. Unterweisung („Ars musica") angesprochen zu haben, ähnlich wie seit Franco z. B. *Ars cantus mensurabilis*. Diese Unterweisung ließ sich zwar auch als *Regule contrapuncti* (CS III, 28), *Introductio in contrapunctum* (CS III, 12), *Tractatus de contrapuncto* (CS III, 193), *De contrapuncto* (CS III, 493a) betiteln, hieß aber offenbar vorwiegend „ars contrapuncti" – in einer Quelle für die Lehre des (oder „nach") Paulus de Florentia (gest. 1419) auch „ars ad adiscendum contrapunctum" und beim Text *Salvator noster* „ars contrapuncti perfectissima". Formulierungen wie „Incipit contrapunctus magistri prosdocimi de beldemandis" (*Ro3* f. 9') und „Explicit contrapunctus Prosdocimi de beldemando" (*Lu* f. 33') verdecken jedoch den Unterschied zwischen der Lehre und ihrem Gegenstand, indem sie mit dem Namen des letzteren (contrapunctus) auch das erste (die „ars") benennen.

Spätestens seit Fr. Gaffori wird der Contrapunctus als „ars" definiert:

Practica musicae (Mailand 1496) III, 1: Est itaque contrapunctus ars flectendi cantabiles sonos proportionabili dimensione et temporis mensura (f. cc VI).

Auch in dieser – häufig nachgeschriebenen – Definition kann beides, Verfahren wie Lehre, gemeint sein. Wenn Gaffori jedoch wenig später bei der ars contrapuncti bestimmte, „begrenzte" und allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten (mandata), wie sie allen anderen Artes zukämen, konstatiert, obwohl die nach deren Prinzipien geschaffenen Musikstücke (cantilenae) an Verschiedenartigkeit und Variationsreichtum „unendlich" seien, betont er in der „ars" den rationalen, methodischen, lehrbaren Kern:

loc cit.: Finita insuper est Ars ipsa contrapuncti: quanquam cantilenae variantur. Non enim arbitraria & varia sunt eius mandata: sed communia atque nota. Nam et si cantilenarum modos & diuersitates ad infinitum variari contingat: non tamen differt Ars contrapuncti a caeteris artibus quarum sunt finita mandata et communia: ac paucis limitata cum ad Infinitum partialia et singularia procedant (f. cc VI').

Als „Effectus et proprietas contrapuncti" faßt Gaffori schließlich zusammen, die Contrapunctuslehre – hier „contrapuncti facultas" – unterrichte über die intervallproportionsgerecht „konkordierenden" Tonverbindungen:

loc. cit: Tradit itaque contrapuncti facultas coniunctos sonos concordes per proportionabilem interuallorum mensuram.

Diese Bestimmung meint nicht allein den durchweg konsonanten, „einfachen", sondern auch den figurierten Contrapunctus in allen seinen Spielarten (siehe unten IV. (2) (b)), mithin die Satzlehre im umfassenden Sinn, da Gaffori (kurz zuvor wie auch später in Cap. 10) ausdrücklich die Verschiedenheit und Mehrzahl der Notenwerte (figurae) erwähnt und die „Concordes sonos in contrapuncto" durch Exempla veranschaulicht, denen Dissonanzen nicht vorenthalten bleiben.

Auf eine gelegentliche Gleichsetzung von „ars contrapuncti" und „ars discantus" läßt ein anon. Traktat aus Ms. Vich 208 schließen. Er konstatiert im Blick auf die Lehrinhalte der „ars discantus" eine Synonymität der beiden Termini, belegt den Gebrauch des einen (discantus) an Versen eines (sonst bisher unbekannten) hexametrischen Lehrgedichts, bevorzugt aber ausdrücklich den anderen (contrapunctus), da er verbreiteter und adäquater sei:

Quoniam homine senescente (2. Hälfte 15. Jh.): meis a dicipulis pluriesque rogatus, vt que a meis audiui magistris deque scriptis reperi multis, que vtilia, que breuiora, que ad artem pertinent discantus illis copularem, quasdam regulas ... deduxi ..., ponens primo duos quidem terminos, qui vnum et idem sonare dicuntur, scilicet contrapunctus et discantus. Quidam enim versificator accepit terminum vltimum istis versibus qui secuntur, in quibus ordo dinoscitur discantus: *Qui velud oppositus/ ordo estet aut sonitus* ... Ego vero terminum accipiam contrapunctum, qui magis a pluribus et vere vsitatus (ed. Gümpel/Sachs, 94: Vorrede 7–10).

Konsequent im Sinne jener Gleichsetzung beantwortet der Autor die Frage „quid est contrapunctus?" im anschließenden (ersten) Kapitel mit einer vor allem um den „Alternativterminus" contrapunctus erweiterten Fassung der seit Johannes de Garlandia (vgl. ed. Reimer, 74f.) tradierten *discantus*-Definition:

ibid.: Contrapunctus aut discantus est diuersorum cantuum in vnum redacta sonantia in vnum corpus armonicum, quod plures in se continet voces (ebenda: I, 1).

Die Bedeutung des Wortes contrapunctus im Sinn von „Satzlehre schlechthin" ERFÄHRT EINE ZUNEHMENDE VERFESTIGUNG seit dem 16. Jh. Die frühen Spuren dieses Prozesses schließen an Gafforis Lehre und Sprachgebrauch an. So bestimmt P. Aaron zwar (anders als jener) den Contrapunto als „modo", dem höchste ästhetische Wirkungen zuzuschreiben seien, zielt aber offenkundig auf die „dottrina del contrapunto":

Toscanello in musica (Venedig [1523], [2]1539) II, 13: ... uerremo a la dottrina del contrapunto per il quale il canto semplice di sua natura giocondissimo artificiosamente in piu modi uariato molto piu giocondo & soaue diuiene, & infinita dolcezza a gli audienti partorisce. Contrapunto chiamiamo un modo contenente in se diuerse uariationi di suoni cantabili con certa ragione di proportioni, & misura di tempo ... (f. F II).

G. M. Lanfranco aber verbindet dieselbe Entlehnung aus Gaffori mit der Gleichsetzung „Contrapunto: il qual e l'arte: che insegna . . .":

Scintille di musica (Brescia 1533) IV: Gli elementi del Contrapunto: il qual e l'arte: che insegna a disponere i suoni cantabili con dimensione proportionabile: & misura di tempo: sono tredici . . . (p. 113).

Doch bereits A. Ornitoparch sieht – in der an A. Schlick gerichteten Vorrede zum Contrapunctus-Buch, das auch Gafforis Definition (in IV, 1) zitiert – jenen Teil der „concinendi disciplina", den „man Contrapunctus nennt" (quam contrapunctum nominant), als ein Lehrgebiet, freilich als ein die anderen Teile überragendes, in welchem „gleichsam alle Geheimnisse der Musik wie in einer Schatztruhe geborgen sind":

Musicae activae micrologus (Lpz. 1517) IV, Vorrede: Ab omnibus etenim artes appetuntur licet non emantur, ab omnibus laudantur, non inuestigantur. Ab omnibus diliguntur, non discuntur. Quoniam obsunt pigritia, voluptas, inordinatus modus docendi atque egestas. At licet quarumlibet artium, connatus nobis sit appetitus: pre omnibus tamen alijs concinendi disciplinam, et appetimus et diligimus. Ipsa nanque cunctas res viuentes allicit iucunditate, trahit vtilitate, vincit necessitate. Cuius partes et si omnes sacre, ac prope diuine existant: Ea tamen: quam contrapunctum nominant: alijs longe dulcior est, dignior est, prestantior est. Quoniam aliarum domicilium est omnium. Non quod cunctas in se musice difficultates contineat: Sed quod in suo effectu, doctum, perfectum atque consumatum musicum requirat. Merito igitur descisis alijs, ne et in hac vna nostrum claudicet opusculum, loco postremo Contrapunctum (tanquam in quo omnia musice secreta reponuntur Gazophilatium) studiosis enodare curauimus (f. K III).

Obwohl Titel wie Texte die Contrapunctuslehre auch weiterhin oft als „ars contrapuncti" (bzw. in vergleichbaren oder entlehnten Ausdrücken) bezeichnen, begegnet man daneben auch immer wieder der sachlich so naheliegenden, mit Selbstverständlichkeit gezogenen Konsequenz, unter dem Terminus contrapunctus/Kontrapunkt selbst bereits das Lehrsystem, die „Kunst", „Disziplin" oder „Theorie" zu verstehen; vgl. z. B.:

J. Ph. Kirnberger in J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. schönen Künste* (Lpz. [1771/74] ²1792) I: Contrapunkt bedeutet nach seinem Ursprung, die Kunst, zu einem gegebenen einstimmigen Choralgesang, noch eine oder mehrere Stimmen zu verfertigen (579);
J. A. André, *Lehrbuch d. Tonsetzkunst* (Offenbach 1835) II, 1: Der *Contrapunkt* macht nun denjenigen wissenschaftlichen Theil der Tonsetzkunst aus, welcher uns nicht allein die *melodische Tonführung harmonisch verbundener Stimmen*, sondern auch noch die Anwendung deren gegenseitigen *Versetzung (Umkehrung)* [d. h. den doppelten Kontrapunkt, vgl. unten VI.] lehret (Vorrede);
Larousse de la musique, hg. v. N. Dufourcq (Paris 1957) I: Contrepoint. – Discipline musicale qui a pour objet la superposition de plusieurs lignes mélodiques (223);
L. Penna, *Li primi albori musicali per li principianti della musica* (Bologna 1672, ⁵1696) III: e chi non sá, che il Contrapunto é la Teoria della Musica, & il suonare l'organo sú la Parte, é la Prattica di essa; dunque prima di questa é necessario, se bene non *simpliciter*, nondimeno *secundum quid* l'apprender quella (5; vgl. Lederer, 63);
Dict. de la musique, hrsg. v. M. Honegger (Paris 1976) I: Contrepoint . . ., théorie de l'écriture polyphonique, selon la terminologie actuelle, alors que l'harmonie désigne la théorie de l'écriture homophonique (251).

(2) Seit der zweiten Hälfte des 15. Jh. erfuhr diese Bedeutung von contrapunctus (als „ars", „Disziplin", „Theorie") eine VIELGESTALTIGE AUSPRÄGUNG IN EINEM LEHRSYSTEM, DAS ZUNÄCHST ZWEIGETEILT IST, nämlich zwischen contrapunctus simplex (planus, aequalis) und contrapunctus diminutus (fractus, coloratus, floridus) unterscheidet. Diese Gliederung entspricht dem Entwicklungsgang der Lehre, die sich im 14. Jh. auf die Satzart Note gegen Note (vgl. oben II. (1) u. (2)) beschränkte, doch in dieser Beschränkung bereits als „Fundament" aller daraus diminutiv zu entwickelnden anderen Satzarten galt, die man – noch – unter dem Begriff „discantus" zusammenfaßte:

Cum notum sit (Mitte 14. Jh.): Contrapunctus non est nisi punctum contra punctum ponere . . . et est fundamentum discantus. Et quia sicut quis non potest edificare, nisi prius faciat fundamentum, sic aliquis non potest discantare, nisi prius faciat [oder sciat] contrapunctum (CS III, 60b; vgl. Sachs, 1974, 84 f.).

Die Rolle des Note-gegen-Note-Contrapunctus, „fundamentum" der anderen Satzarten zu sein, war nicht nur didaktisch-methodisch begründet, sondern auch satztechnisch-strukturell. Durch Techniken des „Diminuierens" – des figurativen bzw. variativen Einfügens von Zwischentönen in den als „Gerüstsatz" dienenden Contrapunctus –, die als „diminutio contrapuncti" zuweilen schon im 14. Jh. Gegenstand der Lehre waren (vgl. Sachs, 140–154), ließ sich der durch Rhythmik und Dissonanzgebrauch mus. reichere Satztyp, wie ihn die Kompositionspraxis benutzte („cantus fractibilis", CS III, 27a; „cantus figurativus", vgl. folgendes Zitat; u. ä.), gleichsam als „Zierde und Frucht" gewinnen:

Florentius de Faxolis, *Liber musices* (Ms. um 1494–96) III, 1: Figuratiuus igitur cantus a suis figuris idest maxima longa et similibus . . . dicitur hunc enim compositionis ornatum uocitare possumus et contrapuncti florem uel fructum (Ms. Mailand, Bibl. Trivulziana, 2146, f. 70).

Da der Contrapunctus im 14./15. Jh. strikt cantus-firmus-gebunden behandelt wurde, zählte auch die Einstimmigkeitslehre („ars cantus plani") zu seinen „Voraussetzungen":

Prosdocimus de Beldemandis, *Tractatus de contrapuncto* (1412) I, 1: ars contrapuncti artem practice cantus plani presupponit absque qua nihil hujusmodi scientie haberi poterit (CS III, 194b).

Auf diese Weise entstand ein dreistufiges Lehrsystem mit dem Contrapunctus als mittlerem Glied:

Johannes Gallicus, *op. cit.* (um 1460) III: Quid sit planus cantus, quid commixtio vocum sive contrapunctum, quidve fractio vocis aut cantus figuratus [dieser Rubrik folgt die oben unter III. (2) (b) zit. Darlegung der Abhängigkeiten zwischen cantus planus, contrapunctus und cantus figuratus; im Anschluß daran heißt es:] sicut qui cantum figuratum aut mensuratum sine contrapuncto didicit in tenebris ambulat, ita si contrapunctum absque simplici vel plano cantu sapias (CS IV, 383b–384a);
Florentius de Faxolis, *op cit.*, gibt als Aufriß seines dreiteiligen Werkes: planam primo deinde contrapunctalem postremo organicam siue figuratiuam musicam demonstrabimus (f. 17').

In dem Maße, in dem sich die „fundamentale" Rolle des Note-gegen-Note-Contrapunctus für die auf seinen Prinzipien aufbauende – somit seit dem 14. Jh.

„neue" – Kompositionskunst zunehmend schärfer abzeichnete, erfuhr der Terminus contrapunctus eine Bedeutungserweiterung: der Contrapunctus als „fundamentum discantus" wandelte sich zum „contrapunctus simplex", blieb damit zwar grundlegend und primär, galt nun aber unverkennbar als Ausgangsstufe für einen Contrapunctus, der die reichen Entfaltungsmöglichkeiten des Contrapunctus-Prinzips miteinschließt und seinerseits durch eine spezifizierende Beifügung – „diminutus" oder ihren in der Folgezeit entwickelten Differenzierungen – gekennzeichnet wurde. Der Prozeß dieser Bedeutungserweiterung vollzog sich im 14./15. Jh. gegen den ausdrücklichen Widerstand prominenter Autoren, die bezeichnenderweise „terminologisch" argumentierten, nämlich für ein „striktes" Verständnis von „punctus contra punctum" und somit für die „eigentliche" Wortbedeutung von contrapunctus eintraten: wie die oben (II. (2) (f)) zitierten Definitionen des Terminus als einer „contrapositio" zeigen, vermochten Prosdocimus und Ugolino „stricte seu proprie" von contrapunctus nur zu sprechen, wenn jeweils der Cantus-firmus-Note lediglich eine Gegenstimmennote zugeordnet war, und demnach zählten diese Autoren die „Satzart Note gegen Note" (vgl. oben II. (1)) zu den Bedingungen des Contrapunctus. Dennoch nimmt schon Prosdocimus (1412) offenkundig Rücksicht auf den Sprachgebrauch, konstatiert zwei verschiedene Bedeutungen des Wortes – eine „engere" und eine „weitere" –, beschränkt seine Lehre jedoch auf den Contrapunctus im „strengen" Sinne:

op. cit. (1412) I, 1: Est sciendum, quod contrapunctus potest sumi dupliciter, scilicet communiter sive large, et proprie sive stricte. Contrapunctus largo modo sive communiter sumptus est plurimarum notarum contra aliquam unicam solam notam in aliquo cantu positio, et de tali non intendo hic determinare, nec talis vere contrapunctus nominatur. Contrapunctus vero stricte sive proprie sumptus est unius solius note contra aliquam aliam unicam solam notam in aliquo cantu positio, et de tali hic bene intendo determinare, cum hic vere contrapunctus nominari habeat (CS III, 194a).

Den sachlichen wie methodischen Zusammenhang der beiden mit unterschiedlicher Strenge oder Legitimation contrapunctus genannten Lehrbereiche betont auch Prosdocimus, hier allerdings orthodox mit dem Bild vom „fundamentum" und unter Verwendung des Ausdrucks „cantus fractibilis":

loc. cit.: et est hujusmodi proprie contrapunctus sumptus alterius communiter sumpti fundamentum, eo quod habita notitia hujus, statim haberi potest notitia alterius, saltim apud usitatos circa cantum fractibilem.

Konkrete ältere Zeugnisse für jenen geweiteten Wortsinn, den Prosdocimus erwähnt und als „communiter sive large" charakterisiert, doch zurückweist, sind allerdings höchst selten.

Dies entspricht dem nahezu völligen Fehlen von Lehraussagen über die satztechnische Behandlung der Dissonanzen vor dem *Liber de arte contrapuncti* (1477) des Johannes Tinctoris. Die Lehre des „Diminuierens", wie sie – ansatzweise schon bei Petrus dictus Palma ociosa (1336) – in *De diminutione contrapuncti* (CS III, 62b–68b) und bei Antonius de Leno (CS III, 315b–321a) überliefert ist, besteht aus reichem Anschauungsmaterial an Notenbeispielen, aber spärlichen, auffallend inhaltsarmen Begleittexten (vgl. Sachs, 1974, 140ff.); nur bei Goscalcus (1375) finden sich sechs Richtlinien, die wesentliche Elemente der Satztechnik rational zu erfassen suchen (vgl. Sachs, 148ff.). Bereits der Text dieses Autors läßt auf ein Nebeneinander von „engerer" und „weiterer" Terminusbedeutung schließen: er bezeichnet den contrapunctus als „fundamentum discantus", umreißt die Diminutionslehre mit „de contrapuncto et nonnullis etiam ipsum contingentibus puta vocum divisionibus", stellt jedoch beide Gebiete unter die Überschrift „Secundus tractatus de contrapuncto".

Nach den bisher bekannten Quellen zog erst Tinctoris aus den beiden miteinander verknüpften Tendenzen – zur Bedeutungserweiterung von „contrapunctus" und zur umfassender ausgerichteten Satzlehre – die ebenso sachgerechte wie zukunftsträchtige Folgerung, den herkömmlichen Regelkanon des Note-gegen-Note-Contrapunctus durch eine Lehre vom diminuierten Satz zu ergänzen und beide Gebiete „offiziell" als „Contrapunctus" – sei er „simplex", sei er „diminutus" – anzusprechen:

op. cit. (1477) II, 19: notandum est primo contrapunctum esse duplicem, hoc est aut simplicem aut diminutum. Simplex contrapunctus dicitur ille qui simpliciter una nota contra aliam posita eiusdem valoris efficitur . . . Dictusque est contrapunctus hic simplex eo quod simpliciter per proportionem aequalitatis tantum sine aliquo flore diversitatis confectus sit. Diminutus autem contrapunctus ille est qui per positionem duarum aut plurium notarum contra unam, nunc per proportionem aequalitatis, nunc inaequalitatis conficitur ... Diciturque contrapunctus huiusmodi diminutus, quoniam in eo notarum integrarum quaedam fit in diversas minutas partes divisio. Hinc et floridus a nonnullis per metaphoram appellatur. Quemadmodum enim diversitas florum agros iucundissimos efficit, ita proportionum varietas contrapunctum acceptissimum reddit (CSM 22, II, 105ff.).

Auch Tinctoris bezieht sich auf einen vorhandenen Gebrauch des Wortes contrapunctus im „weiteren" Sinn, verdrängt ihn jedoch nicht mehr (wie dies Prosdocimus, Ugolino und, anscheinend, J. Gallicus taten), sondern erkennt ihn vorbehaltlos an. Er bestimmt und erörtert den zu diesem Zweck eingesetzten contrapunctus diminutus als vollgültiges Teilgebiet der Lehre und motiviert deren seitdem übliche inhaltliche Ausweitung folgendermaßen: 1. Er verbindet die Vorstellung von contrapunctus, dem – in der Sicht des Tinctoris – aller Mehrstimmigkeit Gemeinsamen, wesentlich mit dem sie beherrschenden Prinzip, das dem „Endeffekt", dem „concentus" oder „cantus" („per positionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus", CS IV, 78a, 180b) zugrundeliegt. 2. Für dieses Prinzip, in der frühen Contrapunctuslehre an der Satzart Note gegen Note ausgebildet, entwickelt Tinctoris eine extensivere Formulierung, die dem tatsächlichen Dissonanzengehalt der mehrstimmigen Musik Rechnung trägt („discordantiae vero interdum permittuntur", CS IV, 78a). 3. Die Formulierung des Tinctoris benutzt sowohl die in der mittelalterlichen Musiktheorie gängige – scheinbare – Ächtung der Dissonanzen („naturaliter aures offendens", CS IV, 120a) als auch ihre kompositionspraktische Notwendigkeit („a musicis sicut figurae rationabiles a grammaticis ornatus necessitatisve causa assumi permittuntur, CS IV,

144 b), um klarzustellen, daß Dissonanzen einem strengeren Begründungszwang unterliegen als Konsonanzen, bei dem Tondauer, melodisches Anschlußintervall und metrische Position entscheidend sind.

4. Wird diesen Kriterien entsprochen, so vermag der musikalische Satz ein Niveau zu erzielen, das den Contrapunctus in höchstem Grade angenehm macht („contrapunctum acceptissimum reddit", CS IV, 129 a), seine metaphorische Bezeichnung als „floridus" rechtfertigt (ibid), ihn stilistisch auf die Kunst Dufays, Ockeghems u. a. ausrichtet (CS IV, 77 b) und als ideales Medium des Gotteslobes erscheinen läßt: „per ipsum contrapunctum ut in Psalmo imperatur, fit jocunda decoraque laudatio" (CS IV, 77 a). Die durch Tinctoris eingeführte Gliederung der Contrapunctuslehre blieb – trotz vielfältiger Varianten in Sachdetails und Benennungen – eine Dichotomie von „Note-gegen-Note-Contrapunctus" einerseits und „allen übrigen" Satztypen andererseits.

(a) Gegenstand der ersten Rubrik, des CONTRAPUNCTUS SIMPLEX (planus, aequalis), ist die zuvor als „contrapunctus stricte sumptus" angesprochene, seit ca. 1330 ausgebildete „Kernlehre" für den rein konsonanten zweist. Satz, die Jahrhunderte hindurch sachlich nahezu unverändert praktiziert und weiterüberliefert wurde.

Da die Satzlehre schon im 15. Jh. zwangsläufig und selbstverständlich von der Entwicklungsstufe des Contrapunctus ausging, steht in Definitionen von contrapunctus simplex die „Gleichzeitigkeit" des Voranschreitens der beteiligten Stimmen im Vordergrund:

Ornitoparch, *op. cit.* (1517) IV, 1: Simplex [sc. Contrapunctus] Est plurium cantilene partium per notas specie sibi similes, concors ordinatio. Ut quum choralis contra Choralem, breuis contra breuem, simpliciter ordinatur (f. K III').

Diese Gleichzeitigkeit kann, muß aber nicht bedeuten, daß sämtliche Töne einen identischen Notenwert besitzen, wie ihn Gaffori voraussetzt:

op. cit. (1496) III, 10: Hunc simplicem & planum contrapunctum appellant quoniam aequa temporis mensura notulae omnes disponuntur (f. dd VII).

Möglicherweise also ist der Contrapunctus simplex nur im Sonderfall durchweg einheitlicher Notenwerte zugleich ein Contrapunctus planus. Allerdings bleiben gerade einige der frühen Belege für den Ausdruck contrapunctus planus, der in der Hs. Regensburg (Bischöflich Proskesche Musikbibl., 98 th. 4°) von 1476 bereits ein Jahr vor der Dichotomie in Tinctoris' Traktat bezeugt ist, bezüglich dieses Kriteriums offen (vgl. z. B. CS III, 411 b, 462 a).

Anscheinend genau im Sinne Gafforis spricht P. Pontio von „contrapunto semplice ouero vniforme" (*Ragionamento di musica*, Parma 1588, 21, ähnlich 22). Chr. Bernhard ersetzt „simplex" durch „aequalis" und erwähnt ausdrücklich beide Möglichkeiten, nämlich einer generellen und einer nur jeweiligen Identität der Notenwerte zusammenerklingender Töne:

Tract. compos. augmentatus (Ms. um 1660), cap. 3: Der *Contrapunctus aequalis* ist, wenn alle und jede *Noten* zweyer oder mehrerer Stimmen gegeneinander gleicher *Mensur* sind, wozu nicht erfordert wird, daß eine jegliche Stimme in lauter einerley Noten bestehe, sondern man kan allerhand *Species* derselben in einer jeden Stimme brauchen, nur daß sodann die obern und untern einander allenthalben ähnlich seyen (ed. J. Müller-Blattau, 42).
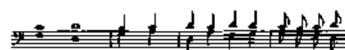
Benutzen deutsche Lehrtexte (vor allem seit dem 18. Jh.) Übersetzungswörter, so greifen sie – wegen der zusätzlich ins Spiel kommenden Einteilung in „einfachen" und „doppelten" (oder „mehrfachen") Kontrapunkt (siehe unten IV. (3) (b)) – im vorliegenden Zusammenhang nicht auf „simplex", sondern auf „aequalis" zurück und sprechen vom „gleichen Contrapunct" (z.B. J. Mattheson, *Capellmeister*, 246: III, 1 § 10). Zuweilen ziehen einzelne Autoren auch den Terminus compositio für synon. Bezeichnungen heran:

J. H. Alstedt, *Encyclopaedia* (Herborn 1630) XX, VIII: Contrapunctus simplex est, qui minus habet artificii potestque dici compositio pura (ed. I. Schultz, 207);
J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725): ista Species Contrapuncti, *Nota contra Notam* . . . Est duarum, vel plurium vocum, Notarumque valore aequalium simplicissima Compositio, meris Consonantiis constans (45).

Geringschätzung auch der Sache verrät Matthesons Notiz „und läufft alles auf den contrapunctum simplicissimum hinaus" (in einer Fußnote im II. und zum III. Teil von Fr. E. Niedts *Mus. Handleitung*, Hbg ²1721, 91), während M. Vogt (*Conclave thesauri magnae artis musicae*, Prag 1719) den contrapunctus simplex auch als „enantius" (im Widerspruch stehend) bezeichnet, offenbar weil er sich der – wohl eigenwilligen – Norm des Autors, ein wirklicher Contrapunctus sei niemals ohne (dissonierende) Synkopen, widersetzt (199).

Eine noch ungenügend geklärte Sondertradition schließlich verwendet anstelle und ganz im Sinn der Ausdrücke contrapunctus simplex, planus oder aequalis den Terminus „contranota":

Giovanni d'Avella, *Regole di musica* (Rom 1657), cap. 97: *Dell' ordine di far' il contraponto, e primo della contranota.* TVtti questi preludij son parti necessarie, auanti se venisse all'ordine di far' il contraponto, & auanti che li giouani si mettano à far il contraponto, si deuono esercitar' e far prontamente, e bene la contranota, acciò sia lor facile ordinar il contraponto: La contranota dunque sara quando à riscontro d'vna nota bassa, nell'alto si mette vn'altra nota dell'istessa quantità, e valore, ò di pausa contro pausa intiera, ò di mezza, contro mezza, ò di negra contro negra, ò di croma contro croma:



. . . la contranota si dourà far per il contraponto à campagna, & osseruato differente (154);
M. Spieß, *Tract. mus. compos.-pract.* (Augsburg 1746), cap. 20: *Von den Contra-Notisten, und Contrapunctisten.* Endlich kommen wir der Zahl nach auf das 20ste Caput, so aber nach der Lehr-Ordnung wohl eines unter den ersten Capitlen deßwegen hätte seyn sollen, weil es weiset, wie ein Lehrling über einen schlechten Gesang (Cantum Planum) mit 2., 3. und 4. Stimmen nur auf die einfältigste Art solle setzen lernen. Diese Art pflegt man zu nennen: *Nota Contra Notam*: d. i. Note gegen Note. Derowegen verstehen wir unter dem Wort, *Contra-Notist*, diejenige Incipienten in der Setz-Kunst, welche mit der schlechtesten Zusammensetzung zweyer oder mehrer Stimmen müssen zu thun haben, ehe sie zur fürnehmeren Arbeit gelassen werden. Ihre Mühe

bestehet in dem, daß sie einen willkührlichen, oder simplen Choral Gesang aus einem beliebten Modo Musico für sich nehmen, denselben mit 2., 3. und 4. Stimmen so voll- als unvollkommenen Consonanzen biß zum Ende so hinaus begleiten, daß jedoch alle Noten von gleicher Geltung seyen . . . Da aber solches am besten durch die widrige Bewegung, d. i. durch Gegeneinander-Setzung der Noten geschiehet, so müssen sich die Scholaren, in ihrer ersten Arbeit, auch mit dem Titul eines *Contra-Notisten* (wann doch ein Unterschied zwischen einem *Contra-Notisten* und *Contrapunctisten* will gemacht werden) indessen begnügen lassen (100).

Während d'Avella zwischen dem elementar propädeutischen Bereich der contranota und dem umfassend satztechnischen des contraponto (,,canto formato di diuerse voci, consonanti, e dissonanti, & Emelle, ordinate con tal regola, che l'vna voce pungendo contro l'altra . . . rende diletto alli vditori sopra ogn'altro canto" [139]) klar trennt, unterscheiden die Termini bei Spieß lediglich die Befähigung der Ausführenden, wobei es im Blick auf die fünf Gattungen des Fuxschen Lehrgangs heißt:

op. cit.: Die erste 3. Species des Contrapuncts kan man, zu grossen Ehren, denen Contra-Notisten überlassen; die vierte aber als ein syncopirende Gattung fallet schon denen etwas mehrers bewanderten Contrapunctisten anheim (S. 101).

Dementsprehend geht Fr. W. Marpurg (*Abh. v. d. Fuge* I, Bln 1753, die S. VI-VII d'Avella wie Spieß in der Autorenliste nennt) auf ,,die Anfangsgründe der musikalischen Setzkunst", nämlich das ,,contranotiren", im Rahmen seiner Schrift nicht ,,in Exempeln" ein (S. 154).

Möglicherweise reicht diese terminologische Sondertradition bis in das 14. bis 15. Jh. zurück, da engl. Quellen jener Zeit ,,contranota" und ,,counternote" mehrfach belegen: ,,deschant, countre note & orgene" sind im ausgehenden 14. Jh. Ziel der Polemiken J. Wyclifs und seiner Anhänger gegen ,,neue" Arten der Kirchenmusik (vgl. H. H. Carter, *A Dict. of Middle Engl. Mus. Terms*, Bloomington 1961, 99); der kurze (Contrapunctus-)Traktat *Septem sunt concordantiae* (ed. Bukofzer, 141) schließt mit dem Explicit ,,Ista sufficiunt de discantu et contranota"; zwei andere Satzlehretexte behandeln einen ,,Modus cantandi", der ,,counternote" genannt wird (Bukofzer, 92: ,,alius modus qui dicitur counternote"; ebenda, 93: ,,De modo cantandi qui vulgariter counternote nuncupatur").

*

Exkurs 1: Eine Interpretation kann sich nur auf die drei letztgenannten Belege stützen. M. Bukofzer sah (*op. cit.* 91–93) in dem als ,,counternote" bezeichneten Modus cantandi eine ,,Beschreibung des Contratenors", der als Zusatzstimme zum zweist. Satz ohne Sight-Lesung auszuführen gewesen sei. Diese Deutung erscheint keineswegs zwingend. Denn erstens folgt aus der in den Texten erwähnten Möglichkeit, sowohl über als auch unter dem Cantus planus zu singen, nicht, daß es sich um die bereits dritte (und nicht einfach zweite) Stimme eines Satzes handelte; zweitens steht durch die aufgeführten Konsonanzen eine Affinität zur landläufigen Contrapunctuslehre außer Frage; drittens deutet die Angabe ,,alius modus" auf eine Gegensätzlichkeit, die wohl speziell aus dem Zusammenhang des ,,Regula discantus" betitelten Traktates zu erschließen ist; dieser aber bietet zunächst und vorwiegend ,,Klangschritt-Lehre" in einer späten Form, die einerseits auf Verbindungen von Oktave, Quinte, Einklang basiert und Parallelbewegung meidet, andererseits in besonders motivierten Fällen vereinzelt Terz, oder Dezime benutzt und die Stimmen-Ambitus an das Gradus-System bindet (vgl. Sachs, 1971, 257).
Hierzu aber kontrastiert der alius modus bereits wesentlich, indem er die imperfekten Konsonanzen voll einbezieht und die zuvor behandelten Beschränkungen für Klangfolge und Stimmenzuordnung offenbar aufhebt.
Damit aber gewinnt Wahrscheinlichkeit, daß counternote in diesen engl. Quellen als früher Ersatz für den Terminus counterpoint diente, der hier eine auffallend geringe Rolle spielte (vgl. Sachs, 1974, 38).

*

Wann und wo ,,contranota" die spezielle Bedeutung annahm, die bei d'Avella zutage tritt, ist noch unbekannt.

Keine Hilfe bietet z. B. A. Banchieri, der einem vermeintlichen ,,Contrapunto antico" aus Guidos Ära eine ,,moderne" Fassung ,,In Contranote" gegenüberstellt:



Denn damit will er lediglich die Altertümlichkeit des Wortes contrapunctus und dessen sinngemäße ,,Übersetzung" veranschaulichen, macht also einen der nicht seltenen Vorschläge zur Revision des Terminus:

Cartella mus. (Venedig 1614): All'hora quando gl'Ascoltanti vdiuano tali componimenti diceuano ò che vago Contraponto, perche veniuano contesti punti contro altri punti, il qual vocabolo per memoria de gli antichi vsasi ancora, se bene impropriamente detto, ricercandosi dire contranote componendo note contro altre note, tutta via essendo cosi in vso, par che si renda grata questa {c}antica tradizzione di Contrapunto, al senso dell'vdito (89).

Unabhängig davon, ob der Note-gegen-Note-Satz, wie üblich, als contrapunctus simplex, planus, aequalis dem Lehrsystem angehört oder ihm, wie in jener Sondertradition, als contranota vorausgeht, bildet er die UNERLÄSSLICHE AUSGANGSSTUFE DER LEHRE. Dies betont z. B. G. Dreßler, dessen ,,ratio progrediendi" die ,,Praxis" der Knaben auf diese Weise beginnen läßt:

Praecepta musicae poeticae (Hs. 1563) XV: Praxin sic incipiant pueri, ut divisio artis postulat, prima contrapunctum simplicem in quo sibi faciant familiares praecipuos regulares de consonantiis invicem conjungendis (ed. B. Engelke, 249).

G. Zarlino hebt die Notwendigkeit dieser Stufe hervor, ehe er zur Behandlung der nächsten, des contrapunctus diminutus, übergeht:

Istitutioni harmoniche (Venedig [1558] ³1573) III, 42: Quando lo Studioso di quest'Arte hauerà vsato ogni diligenza di fare il Contrapunto di Nota contra nota, il quale sommamente è necessario a tutti li Principianti, per far la prattica di conoscere il sito & le distanze delle Consonanze: poiche haurà conosciuto di farlo bene & correttamente; allora potrà passare al Contrapunto diminuito . . . (226).

Wenn im 16. bis 17. Jh. der ,,Contrapunct" für das Repertoire der Schulchöre besonders empfohlen wurde – vgl. z. B.:

Gothaer Schulmethodus (erlassen 1642 durch Herzog Ernst von Gotha): . . . sofern die Praeceptores den Contrapunct des Vulpij/ Calvisii, Gesii oder Scheins haben können/ sollen sie desselben sich zu gebrauchen nicht vnterlassen (zit. nach G. Schünemann, *Gesch. d. Dtsch. Schulmusik*, ²Lpz. 1931, 213; ähnliche Belege bei Niemöller, 410, 571) –,

so war damit jener Typ des Kantionalsatzes gemeint, der, von sparsamen Kadenzausschmückungen abgesehen, konsonant Note gegen Note verläuft und den man nicht selten als „contrapunctsweise" oder „simpliciter gesetzt" bezeichnete, vgl. z. B.:

L. Osiander, *Fünffzig Geistliche Lieder und Psalmen. Mit vier Stimmen/ auff Contrapunctsweise (für die Schulen vnd Kirchen im löblichen Fürstenthumb Würtenberg) also gesetzt/ das ein gantze Christliche Gemein durchauß mit singen kan* (Nürnberg 1586);
S. Calvisius, *Harmonia Cantionum Ecclesiasticarum. Kirchengesenge/ vnd Geistliche Lieder . . . Mit vier Stimmen contrapuncts weise/ richtig gesetzt* . . . (Lpz. ²1598);
M. Vulpius, *Kirchen Geseng vnd geistliche Lieder . . . mit besonderm fleis contrapunctsweise* . . . (Lpz. 1604);
B. Gesius, *Geistliche deutsche Lieder . . . schlecht contrapunctsweise nach bekannten gewöhnlichen Kirchenmelodien* (Frankfurt a. d. Oder 1605);
H. L. Haßler, *Kirchengesäng: Psalmen vnd geistliche Lieder/ auff die gemeinen Melodeyen mit vier Stimmen simpliciter gesetzt* (Nürnberg 1608).

*

Exkurs 2: Englische Traktate des 16. bis 18. Jh. setzen die schon im 15. Jh. erkennbare Bevorzugung des Terminus „descant" (discantus) als dem Oberbegriff der Satzlehre und anstelle – oder auch in unscharfer Abgrenzung – von „counterpoint" fort.
Einerseits zeichnen sich dabei folgende terminologische Besonderheiten ab: das Wort „descant" wird nicht nur im Titel benutzt (im Sinn einer Überschrift für die Satzlehre), sondern auch in diversen Bedeutungen (Satz, Stimme, improvisierte Ausführung, Versetzungstechnik), die üblicherweise dem Terminus contrapunctus zukommen; „counterpoint" hingegen scheint eingegrenzt zu sein auf den Note-gegen-Note-Satz, auf seine spezielle Lehre und vielleicht (so F. B. Zimmerman im Glossary der untengenannten Ausg. Purcell's von 1694, 264) auf besonders strikte Wahrung von Gegenbewegung und Klangfülle:
Th. Morley, *A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke* (London 1597) II: *The second part of the introduction to Musick: treating of Descant* . . . (69) . . . The name of Descant is vsurped of the musitions in diuers significations: sometime they take it for the whole harmony of many voyces: others sometime for one of the voyces or parts: & that is, when the whole song is not passing three voyces. Last of all, they take it for singing a part extempore vpon a playnesong, in which sence we commonly vse it: so that when a man talketh of a Descanter, it must be vnderstood of one that can extempore sing a part vpon a playnesong (70) . . . The first waie wherein we shew to vse of the cordes, is called Counterpoint: that is, when to a note of the plainsong, there goeth but one note of descant (71) . . . There is also a manner of composition vsed amongst the *Italians*, which they call *Contrapunto doppio*, or double descant (105);
H. Purcell, *A Brief Introd. to the Art of Descant: or Composing Musick in Parts* (in: J. Playford, *An Introduction to the Skill of Musick*, ¹²London 1694): Modern Authors Compose to the *Treble* when they make *Counterpoint* or *Basses* to Tunes or Songs (151) . . . These Instances were inserted, to shew what Elegancies may be made in Counterpoint Musick (183) . . . THE first thing to Treat of is *Counterpoint*, and in this I must differ from Mr. Simpson, (whose *Compendium* I admire . . .) but his Rule in Three Parts for *Counterpoint* is too strict and destructive to good Air, which ought to be preferred before such nice Rules (165) . . . There is a seventh sort of Fugeing called *Double Descant* . . . (163).
Andererseits wird diese Beschränkung durchbrochen; in J. Playfords Publ. des Trakt. von Th. Campion (*An Introduction* . . ., London [1655], ⁷1674) durch – allerdings sparsame – Einbeziehung von Baßfiguration (19) und Kadenzkolorierung (25) vor dem Explicit: „And thus I end my Treatise of *Counterpoint* . . ." (25), in J. C. Pepuschs *A Treatise on Harmony* (London 1731) durch eine Bemerkung wie: „WE will now treat of *Descant*, or *Figurate Counterpoint*, which the *Italians* call *Canto figurato*" (26).

(b) Die zweite Rubrik der Dichotomie, CONTRAPUNCTUS DIMINUTUS (fractus, coloratus oder floridus), führt den Contrapunctus über seine „Kernlehre" hinaus und dient als ALLGEMEINE SATZLEHRE. Sie wird zunächst zusammenfassend durch einen (mit „contrapunctus simplex" korrespondierenden) Ausdruck benannt, der alle möglichen Erscheinungsformen des alten „contrapunctus large sumptus" in sich einschließt, doch auffälligerweise bei verschiedenen Autoren differiert. Heißt er bei Tinctoris contrapunctus diminutus (metaphorisch auch floridus, vgl. das Zitat oben unter IV. (2)), so spricht Gaffori von contrapunctus fractus (ac floridus):

op. cit. (1496) III, 10: Quandoque etiam organizantes ipsi semibreues ac minimas atque reliquas diminutiores figuras notulis cantus plani commensurant: has in mensura semibreuium disponentes. quem fractum ac floridum contrapunctum vocant (folgt Notenbsp., f. dd VII'),

Ornitoparch aber von contrapunctus coloratus:

op. cit. (1517) IV, 1: Contrapunctus duplex: Simplex scilicet et Coloratus inuenitur [folgt Zitat oben S. 19a] Coloratus autem contrapunctus Est plurium cantilene partium, discretis concordantijs ac diuersis figuris constitutio (f. K III' f.),

Vanneo von contrapunctus floridus:

Recanetum de musica aurea (Rom 1533) III, 1: contrapunctum floridum dicimus esse consonantiarum, dissonantiarumque moderatorem . . . floridus contrapunctus, primum consonantiis, proinde dissonantiis constituitur . . . Vel . . . est quum Discantus aliquis, uel Tenor, seu Bassus, uel Altus, diuersis notularum formationibus describuntur, fitque quum duo pluresue Cantores, arbitrio suo, Musicali tamen iure seruato, superius uel inferius notulis firmi cantus appositis, promiscuis seu diuersis utuntur cantando notulis (f. 70' f.).

Eine frühe, doch wohl vereinzelte Variante dieser Benennungen benutzt das Adjektiv mensuratus (bzw. mensurabilis) und dokumentiert zugleich eine weitere Unterteilung des contrapunctus mensuratus (mensurabilis) je nachdem, ob ihm ein cantus planus oder ein cantus figuratus zugrunde liegt (was z. B. auch Tinctoris [CSM 22 II, 110], Faber und Dreßler [siehe folgende Zit.] trennen:

Anon. *Artem contrapuncti* (2. Hälfte 15. Jh.): Contrapuntus ergo duplex dicitur: scilicet planus et mesuratus . . . Mensurabilis uero contrapuntus est duplex: scilicet cantus plani et cantus figurati. Mensuratus contrapunt⟨us⟩ cantus plani est quando cantatur super notulas cantus plani iuxta regulas contrapunti: et proferuntur figure cantus mensurabiles scilicet semibreues minime semiminime et alie: et tunc notule cantus plani sicut semibreues cantus mensurati. Mensurabilis uero contrapuntus cantus figurati est omnis cantus figuratus qui prop⟨r⟩ijs regulis contrapunti subiacens diuersis conficitur figuris non solum discantus: sed etiam tenor: et contratenor (Hs. Arezzo, Bibl. Consorziale della Città, 216, f. 13).

Obwohl diese Ausdrücke teils auf das satztechnische Verfahren der Diminution (diminutio, fractio, voces in partes dividere u. ä., vgl. Sachs, 1974, 40, 53, 154), teils auf deren ästhetische Wirkung (color, flos) zielen, werden sie in diesen wie in vielen anderen, auch späteren Belegen als äquivalent gebraucht.
Da sich jedoch die satztechnische und methodische Weiterentwicklung der Contrapunctuslehre unter dem Gebot kompositionsgeschichtlicher Wandlungen nahezu ausschließlich im Bereich dieser Rubrik vollzog – denn die Normen für den Note-gegen-Note-Contrapunctus blieben seit dem 15. Jh. so gut wie konstant –, berücksichtigt sie im Sinn einer allgemeinen Satzlehre zunehmend die von ihr erschlossenen satztechnischen Erscheinungen und wird seit dem 16. Jh. oft dementsprechend WEITER UNTERGLIEDERT. Dabei entstanden im Zuge terminologisch verwirrend vielfältiger Gliederungen und Differenzierungen etliche Einzelbenennungen, denen dies gemeinsam ist: sie wahren den Terminus contrapunctus, ergänzen ihn aber durch (meist adjektivische) spezifizierende Zusätze (z. B. fugatus, sincopatus u. ä.). Sie dienen der fachsprachlichen Bezeichnung typischer wie didaktisch geeigneter Satzweisen, zielen auf zunehmend vollständige Erschließung der für eine umfassende Satzlehre wesentlichen Erscheinungen und spiegeln die Fülle des in diese ausdrücklich Einbezogenen wider. Allerdings resultieren ähnliche Bezeichnungen innerhalb der Lehre auch aus zwei an anderen Merkmalen entwickelten Dichotomien – der zwischen den Ausführungspraktiken von improvisiertem und schriftlich fixiertem Contrapunctus sowie zwischen der speziellen Technik des „doppelten oder mehrfachen" Contrapunctus und dem ansonsten vorliegenden „einfachen" (siehe unten IV. (3)). Dennoch betrifft die Mehrzahl solcher „Contrapunctus"-Bezeichnungen typisierte Unterarten des contrapunctus diminutus (die bisher noch nicht systematisch erfaßt oder in ihren Traditionen verfolgt worden sind). Die faktische Synonymität von contrapunctus diminutus, fractus, coloratus und floridus wurde dadurch relativiert, daß einige Autoren (anscheinend seit Mitte des 16. Jh.) von „contrapunctus floridus seu fractus" nur bei vorhandenem (und vernehmbarem) Cantus firmus, ansonsten aber von „contrapunctus coloratus" sprechen, z. B.:

H. Faber, *Musica poetica* (Ms. 1548): Floridus seu fractus est quando ad notulas cantus plani diuersarum figurarum quantitates canuntur ... Coloratus est, cum cantilena ex diuersis figuris et notarum quantitatibus constituitur . . . Ad hunc contrapunctum pertinent omnes mutetae et psalmi, quorum melodiae à Symphonistis ita finguntur, ut modi uerbis respondeant, atque deinde diuersis uocibus pro arbitrio exornantur (ed. Stroux, 11, 14, 15);

G. Dreßler, *op. cit.*: Quid est floridus seu fractus contrapunctus? Est qui supra cantum figurales notulas admittit . . . Quid est coloratus contrapunctus? Est qui harmoniam ex diversis notularum et signorum quantitatibus constitutam profert. Ad hanc partem referuntur Missae figurales et cantiones quae mutetae appellantur nec non Gallicae Italicae et aliae cantiones miram diversitatem praeferentes (ed. Engelke 217 f.).

Die auf diese Weise (statt jener Dichotomie) geschaffene Dreiteilung der Satzlehre dient einer Gliederung des mehrst. Repertoires, das H. Faber folgendermaßen den drei „species contrapuncti" zuordnet:

op. cit. (1548): Ad summam meminerint studiosi omnes cantilenas in his speciebus contrapuncti certa domicilia habere. Simplici enim attribuuntur, quando eundem ualorem notae habent. Ad fractum uero pertinent omnes vsitatae cantilenae in templo, uarijs modis illustratae. Tertiae vero speciei recte adscribimus cantilenas, in quibus magna varietas, non tantum vocum et modorum, sed etiam ipsarum figurarum conspicitur (ed. Stroux, 16).

Wie changierend diese Benennungen aber insgesamt verwendet werden, zeigen z. B. Nachfolge-Autoren in der Tradition der dreigegliederten Contrapunctuslehre:

J. Thuringus (*Opusculum bipartitum*, Bln 1624): contrapunctus simplex – floridus seu fractus – coloratus (17),
J. A. Herbst (*Musica poetica*, Nürnberg 1643): contrapunctus simplex – fractus – floridus sive figuratus (5),
A. Kircher (*Musurgia universalis*, Rom 1650) V, 9: contrapunctus simplex – diminutus seu floridus – coloratus (241 f.).

So verwundert es nicht, wenn M. Spieß ein Jahrhundert später im Blick auf die Termini contrapunctus coloratus, figuratus, floridus und diminutus feststellt:

op. cit. (1746), cap. 20: Alle diese Contrapuncti differiren in ihren Namen mehrer, als in der Sach selbst; und seynd nichts anderes, als von unterschiedlichen Noten-Zierrathen, Figuris Musicis, Diminutis verkürtzten Subjectis, und anderen zerschiedenen Noten-Künsteleyen, gleichsam als mit schönen Blumen ausgeschmückte Contrapuncti (108).

Im Bestreben, eine derartige zwei- oder dreigeteilte Lehre weiter auszubauen und zu verfeinern, schaffen manche Autoren noch wesentlich reichere Systematiken, von denen exemplarisch zwei skizziert seien:

J. Bermudo (*Declaración de Instrumentos musicales*, Ossuna 1555), der je nach Lage der kontrapunktierenden Stimme über, unter oder wechselnd über und unter dem Cantus planus zwischen contrapunto de tiple, de contra und misto unterscheidet (V, 23, f. 132'), gliedert die zweite Rubrik (contrapunto diminuyto) in die schematischen Übungsarten des contrapunto forçoso, der zwangsweise (gegenüber den Breves des Cantus) gleiche kleinere Notenwerte beibehält, nämlich die Arten de semibreues (2:1), de minimas (4:1), de seminimas (8:1) oder auch entsprechend de proporcion (3:1, 6:1, 9:1) bildet, und in den von schematischer Bindung freien contrapunto libertado (V, 25, f. 133' f.), trennt aber auch den contrapunto concertado für den wenigstens dreistimmigen Satz ab (V, 26, f. 133' f.). – Der im Art. *Concerto/Konzert* I. (2), S. 3–4, erörterte contraponto in accordo ist offenbar eine untergliedernde Sonderkategorie des V. Lusitano (1553), die weder durch Bermudo noch F. de Montanos (1610) und P. Cerone (1613) übernommen wurde.
A. Berardi (*Documenti armonici*, Bologna 1687) bereichert die alten, seit Antonius de Leno bezeugten (s. oben II. (1)) und bei Bermudo erwähnten (s. vorangehenden Absatz) Übungsarten, die völlig gleichmäßige Gegenstimmen-Bewegung aufweisen, um Schemata mit beibehaltenen rhythmischen Formeln aus verschiedenen Notenwerten (gegenüber der Cantus-Stimme in Semibreven) und benennt sie entweder anhand ihrer Notenwerte (z. B. contrapunto di semiminime puntate con la croma) oder auch metaphorisch (contrapunto alla zoppa = „hinkend"). Ferner übernimmt und erweitert er den Fundus von Arten mit besonderen satztechnischen Merkmalen (z. B. contrapunto fugato, ostinato, obligato, sincopato, di legature, di salto, d'un sol passo, alla diritta), dessen Ausbildung seit dem 16. Jh. zu verfolgen ist (12–33).

Kompilationen der dabei von verschiedenen Autoren benutzten Gliederungstermini und ihrer geläufigsten Übersetzungswörter finden sich z. B. in den Lexika von Brossard (1703) und Walther (1732), aber auch in zusammenfassenden Lehrwerken wie denen von Fr. W. Marpurg (*Abh. v. d. Fuge*, Bln 1753/54, I: 153 ff.; II: Register) und J. A. André (*Lehrbuch der Tonsetzkunst* II, 1, Offenbach 1835, Einl. 1-13; hier Veranschaulichung der tradierten Arten durch moderne Notenbeispiele).

(3) Dieses Lehrsystem findet häufig ERGÄNZUNGEN DURCH GEGENSATZPAARE, die den contrapunctus unter zwei weiteren Aspekten unterscheiden.

(a) Im 15. bis 17. Jh. wird der Contrapunctus nach Art seiner Herstellung in NIEDERGESCHRIEBENEN UND IMPROVISIERTEN gesondert. Die Praxis des kontrapunktischen Satzes kannte beide Möglichkeiten zweifellos von Anfang an und so selbstverständlich, daß die frühe Lehre dies kaum zu betonen brauchte. Gleichwohl gehen die anspruchsvollsten Traktate klar darauf ein:

Prosdocimus de Beldemandis, *Tractatus de contrapuncto* (Ms. 1412) I, 1: Item sciendum quod hujusmodi contrapunctus, scilicet proprius est duplex, scilicet vocalis et scriptus. Vocalis qui profertur, et scriptus qui scribitur; de quibus ambobus intelligenda sunt omnia que de contrapuncto inferius dicentur. Ex quo sequitur contrapunctum communiter acceptum, qui ex proprio accepto sequitur et super ipso fundatur, etiam esse duplicem, scilicet vocalem et scriptum, et vocalem esse illum, qui profertur, et scriptum, qui scribitur (CS III, 194a–b);
J. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (Ms. 1477) II, 20: Porro tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est aut scripto aut mente. Contrapunctus qui scripto fit communiter res facta nominatur. At istum quem mentaliter conficimus absolute contrapunctum nos vocamus, et hunc qui faciunt super librum cantare vulgariter dicuntur (CSM 22 II, 107).

Während der „ausgearbeitete" Contrapunctus in beiden Texten (bei unterschiedlicher Reihenfolge) schlicht „geschriebener" (scriptus) heißt, richten sich die Bezeichnungen für den aus dem Stegreif erfundenen auf seine „gedankliche" Konzipierung (mente, mentaliter) oder „gesungene" Darbietung (vocalis, profertur); der scheinbar zwischen beiden Praktiken vermittelnde umgangssprachliche („vulgariter") Ausdruck „super librum cantare" fügt sich nahtlos ein, da er „das Buch" für den vorgegebenen Cantus firmus, das unmittelbare „Singen" aber für die improvisierte(n) Zusatzstimme(n) anspricht. Das Improvisieren über einem abzulesenden Cantus firmus war so verbreitet, daß zuweilen nicht mehr die spontane gesangliche Ausführung, sondern nur noch das Moment des (lesenden, die gedankliche Erfindung auslösenden) „Sehens" zur Kennzeichnung diente, dem freilich in der Sondertechnik der Sight-Praxis, mit deren Hilfe man von der Cantusaufzeichnung her eine Gegenstimme „imaginierte", besondere Bedeutung zukam:

Anon. aus Hs. Barcelona, Bibl. Central, 1325, f. 12': *Regles de contrapunt al visu* (vgl. H. Anglès in Span. Forschungen der Görres-Ges., 1. Reihe, 21. Bd., Münster 1963, 293);
G. de Podio, *Ars musicorum* (Valencia 1495) VI, 5: Posito enim unisono ibidem diapason intelligere ac proferre facile est . . . unde hoc modo contrapunctus visus seu visualis a modernis optime dicitur. Cum enim cantus planus quaternis aut quinquennis lineis et earum spaciis descibatur, consequens est ut per simplices contrapuncti species etiam compositas quasi visualiter illic inspiciamus quae per se assumptae cum fuerint situ et loco extra lineas et earum praedicta spacia intellectuales tantum dicuntur (ed. A. Seay, Colorado College Music Press, Critical Texts 8, S. 3);
Anon. Hs. London, BM add. 4920, f. 39': Ad fare contrapuncto ad uidendum sopra el canto piano . . . (ed. in: Johannis Spatarii Opera omnia, Vol. II, ed. G. Vecchi, Bologna 1962, 40).

Treffend beschreibt Sc. Cerreto, der dabei von „contraponto all'improuiso" spricht, diesen Sachverhalt als ein „mit den Augen des Geistes Sehen":

Della prattica mus. vocale, et instrumentale (Neapel 1601) IV, 4: . . . volendo fare contraponto improuiso, detto ad videndum, Dico, che deue con gl'occhi della mente vedere, & considerare quel che vuole dire . . . (271).

So ideal, wie diese Metapher folgern lassen könnte, stellte sich die Praxis freilich kaum dar:

H. Bottrigari, *Il Desiderio overo de' concerti di varii strumenti mus.* (Venedig [1594] [2]1599), faßt seine Eindrücke in der marginalen Rubrik zusammen: Contraponti fatti alla mente, & all'improuiso sopra il canto fermo produrre piu tosto confusione, & dissonantie, che diletto (51).

Die Gegenüberstellung von improvisiertem und niedergeschriebenem Contrapunctus findet sich in vielen Quellen und unter verschiedenen Bezeichnungen, wie z. B.: a mente – a penna; ore prolatum – notis conscriptum; extemporalis, naturalis, usualis – artificialis; a campagna – osservato:

G. B. Chiodino, *Arte pratica lat. et volgare di far Contrapunto à mente, & à penna* (Venedig 1610);
W. Schonsleder, *Architectonice musices universalis* (Ingolstadt 1631) cap. 21: COntrapunctum ideo dictum, quod veteres pro notis, quarum nomina nondum habebant, punctis vterentur ad canendum. Sic hodie vocatur cantus Gregorianus seu choralis, siue in basso, siue in tenore ponatur, ornatus plurium vocum inaequali & iucunda concursatione. Eius duplex est genus: illud ore prolatum, hoc notis conscriptum (56);
A. Kircher, *op. cit.* V, 9: Contrapunctus . . . multiplex est; Alius enim Extemporalis est seu naturalis vsualisuè, quem multi sortisationem barbarè vocant; Alius artificiosus seu floridus, quem compositionem alij, nos Melothesian siue Symphoniurgiam meliori vocabulo intitulamus; prior vocatur Extemporaneus, quòd non praemeditata ratione, & viam monstrante arte, sed natura ductrice atque dictatrice extempore fiat (241);
G. d'Avella, *Regole di musica* (Rom 1657) V, 92: IN due modi si può far' il contraponto, a campagna, & osseruato. A campagna si dice, quando più Contrapontisti sopra il canto fermo cantano ognuno à suo modo (145).

Neben den genannten Merkmalen des „gedanklich Konzipierten" und „mündlich Vorgetragenen" (a mente, ore prolatum) einerseits, des „schriftlich Fixierten" (a penna, notis conscriptum) andererseits, erscheinen qualitativ wertende (usualis – artificialis), z. T. vermischt mit sozial differenzierenden (a campagna – osservato), in denen nicht nur der sachlich naheliegende, schon von Tinctoris betonte Unterschied beider Praktiken bezüglich der satztechnischen Regelstrenge, sondern auch eine ästhetische Rangfolge zum Ausdruck kommt. Beide Praktiken stehen bei den zitierten Autoren (wie auch sonst überwie-

gend) unter dem gemeinsamen Oberbegriff contrapunctus. Eine terminologisch orthodoxere Tradition entzieht ihm diese Rolle jedoch und weist ihm die Spezialbedeutung „improvisierter (kontrapunktischer) Satz“, synonym mit „sortisatio“, zu (siehe unten V.).

(b) Seit dem 18. Jh. unterscheidet die Lehre auch je nach Versetzbarkeit einzelner Stimmen DOPPELTEN (ODER MEHRFACHEN) UND „EINFACHEN“ Kontrapunkt. Die besonderen Satztechniken, die als „contrapunto doppio“ um die Mitte des 16. Jh. (Erstbeleg bei Vicentino, 1555, siehe unten VI.) in die Lehre aufgenommen wurden, galten hier geraume Zeit hindurch als am Rande liegender Spezialfall, bevor sie zu Konsequenzen für die Gliederung des Lehrsystems, nämlich zur Dihärese von „normalem“ und versetzbarem Contrapunctus führten. In aller Eindeutigkeit geschieht dies bei M. Spieß. Er gewinnt aus dieser Unterscheidung die „hauptsächliche“ Teilungskategorie des contrapunctus compositus – der alle Erscheinungsformen außer dem contrapunctus aequalis, der Ausgangsbasis der „Contra-Notisten“ (siehe oben IV. (2) (a)) umfaßt –, sieht sich jedoch gezwungen, nachdrücklich auf seinen gegenüber der Tradition abweichenden Gebrauch des Ausdrucks „contrapunctus simplex“ hinzuweisen:

Tract. musicus compos.-pract. (Augsburg 1746), cap. 21 f.: Dieser Contrapunctus Compositus wird zerschiedentlich eingetheilet, und zwar hauptsächlich 1. In *Simplicem.* Einfachen, und 2. In *Duplicem, Triplicem, Quadruplicem* seu *Multiplicem.* Zweyfachen, dreyfachen, vier- oder vielfachen. Von diesen 2. Haupt-Contrapunctis wollen wir in 2. besondern Capitlen handlen. VOr allen Dingen will man den günstigen Leser ein- für allemal erinnert, und feyerlichst protestirt haben, daß das Wort *Simplex* hier nicht genommen, oder verstanden solle werden als einfältig, schlecht etc. Nein! sondern es heißt . . . so viel als einfach. Contrapunctus Simplex, der einfache Contrapunct, wird da genommen, in so weit er dem Contrapuncto Duplici, Triplici etc. entgegen gesetzt ist. Es kan demnach dieser Contrapunctus Simplex mit einem Zu- Über- oder Neben-Namen heissen *Figuratus, Syncopatus, Fugatus* etc. nach der Art nemlich, wie er formirt ist, so ist, und bleibt er jedoch so lang und viel ein Contrapunctus Simplex . . ., biß man von ihme nicht sagen kan, daß er 2. oder mehrere Subjecta oder Themata mit seinen Inversionibus führe; in welch letzterem Fall er . . . als ein doppelter etc. Contrapunct mit allem Recht zu erkennen wäre. Und dieses hat man wollen als ein nothwendiges Praenotandum zum voraus deßwegen gesetzt haben, damit derjenige, so etwann andere Autores Musicos, so den Contrapunctum simplicem gantz anderst beschreiben, liset, oder gelesen hat, sich an dieser unserer Lehr nicht stosse, und confundire. Und in diesem Verstand kan dieser Contrapunctus Simplex oder Uniplex (si ita dicere fas est) der einfache Contrapunct in vielfältige Species oder Gattungen subdividirt werden (107 f.).

Kurz zuvor hatte J. Mattheson, als Einwand gegen das (in einer beigefügten Anmerkung demonstrativ gelobte) WaltherL, die Scheidung von „gleichem“ und „schlechtem“ (= schlichtem) Contrapunct verfochten und letzteren zum Gegensatz des „doppelten oder vielfachen“ erhoben:

Der vollkommene Capellmeister (Hbg 1739) III, 1, § 12–13: In dem schätzbaren Waltherischen Wörter-Buche werden zwar viele Contrapuncts-Benennungen und Arten angeführet; doch nicht die gleiche und ungleiche Art besonders, welche daselbst mit dem schlechten Contrapunct vermischet werden: unangesehen ein großer Unterschied zwischen gleich und schlecht ist, wie ich mir die Erlaubniß zu zeigen ausbitten will. Im gleichen Contrapunct sind alle über einander stehende Noten von einerley Geltung, und haben keine Dissonantzen. Aber das ist deswegen kein schlechter Contrapunct. Eguale non è semplice. Dem schlechten Contrapunct ist der ungleiche, sowol mit seiner verschiedenen Geltung, als mit den Dissonantzen, ja, alles übrige, was nicht doppelt und mehrfach ist, samt den gewöhnlichen Fugen selbst unterworffen. Hier bedeutet das Wort schlecht so viel, als einfach; und wird nur dem doppelten oder vielfachen entgegen gesetzt. Daher kan der schlechte Contrapunct kein gleicher heissen: der gleiche kan auch kein schlechter heissen (247).

Ansätze zu einer solchen dihäretischen Eingliederung des doppelten Kontrapunkts in das Lehrsystem bietet A. Kircher, der bei einer (versetzbaren) Stimme Ausgangs- und Versetzungsposition mit Hilfe der Bezeichnungen contrapunctus solus und replicatus unterscheidet:

op. cit. (1650) V, 18: Contrapunctus verò dupliciter considerari potest in hoc nostro negotio musurgico; vel enim contrapunctus solus est, vel contrapunctus replicatus (328).

Th. B. Janowka referiert Kirchers Lehre lakonisch in der Dihärese:

Clavis ad thesaurum magnae artis musicae (Prag 1701): Alius est contrapunctus solus, alius replicatus (31).

Die Gliederung in „einfachen“ und „doppelten“ (oder mehrfachen) Kontrapunkt, die den zit. Belegen bei Mattheson und Spieß zufolge noch begründender Erläuterung bedurfte, rückte während der zweiten Hälfte des 18. Jh. zur grundlegenden Einteilung des Lehrgebietes auf, vgl. z. B.:

Fr. W. Marpurg, *Hdb. bey d. Generalbasse u. d. Compos.* (Bln 1755) VII, § 7: Wir haben von Contrapunctisten geredet. Wir müssen also erklären, was wir durch Contrapunct verstehen, nemlich eine gegen ein gewisses selbst erdachtes oder entlehntes Thema verfertigte Melodie. In solchem Contrapuncte können die Stimmen entweder untereinander verkehret werden, oder nicht. In dem ersten Falle heißt er ein doppelter, in dem andern ein einfacher Contrapunct (228);

D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle [1789] ²1802) Anh. V, § 59: Daß man unter dem Ausdrucke kontrapunktiren überhaupt jede mehrstimmige Art zu setzen versteht, ist bereits . . . erinnert worden. Wer nämlich zu Einer Stimme mehrere setzt, oder zwey- drey- und mehrstimmig komponirt, der schreibt blos im einfachen oder gemeinen Kontrapunkte, wenn er auch zu einer Melodie noch zwölf oder mehrere Stimmen hinzufügte. Die Tonstücke oder einzelnen Stellen im doppelten Kontrapunkte müssen so eingerichtet seyn, daß man zwey Stimmen ohne Fehler in der Harmonie etc. verwechseln (versetzen, umkehren) oder die tiefere zur höhern, folglich die höhere zur tiefern Stimme machen kann (406).

Der mit älteren Quellen vertraute J. A. André erwähnt denn auch die auf diese Weise vollzogene Verdrängung der seit Tinctoris eingeführten Gliederung der Lehre in contrapunctus simplex und diminutus (siehe oben IV. (2)):

Lehrbuch d. Tonsetzkunst II, 1 (Offenbach 1835), Einl. § 5: Heutiges Tages nennt man diese beiden Arten des Contrapunktes den *gleichen* und *ungleichen* . . .; man betrachtet sie aber nicht mehr als *Hauptabtheilungen* dieser Setzart, sondern sieht den *einfachen* und *doppelten Contrapunkt* als solche an, und unterscheidet beide dadurch, dass bei'm *doppelten Contrapunkt* eine *Umkehrung der beiden Stimmen* (ein Umtausch in

ihrer Stellung als Diskant und Bass) Statt finden können muss, was bei'm *einfachen Contrapunkte* nicht erforderlich ist (7).

Dieser Wandel im äußeren Aufbau des Lehrsystems spiegelt eine veränderte Auffassung vom Kontrapunkt wider, die ihn seit dem 18. Jh. nicht mehr als allgemeines Satzprinzip, sondern nur noch als (altertümlichen) Stil (siehe unten VII. (2)) und als kompositorische „Technik" (siehe unten VI.) verstand.

V. Begrenzung der Wortbedeutung von contrapunctus auf den improvisatorisch entstandenen Satz und Synonymität mit „sortisatio" bezeugen manche Quellen des 15. bis 17. Jh. So setzt M. Schanppecher „contrapunctus" mit der „improvise" ausgeführten „sortisatio" gleich und grenzt ihn gegenüber dem „modus componendi" ab, wiewohl beide „der Sache nach dasselbe" seien:

Musica figurativa (veröffentlicht in: N. Wollick, *Opus aureum*, Köln 1501, IV): Postremo vero hac ultima parte de modo componendi seu contrapuncto simplici quippiam disseramus. Quae, tametsi realiter idem sint, tamen (cum modus componendi quoad diversarum vocum compositionem, contrapunctus vero ad plani cantus sortisationem consideretur) nihil prohibet ea ratione differre. Est enim sortisare, ut summatim dicamus, cantum nonnullum diversis melodiis improvise ordinare. Componere vero nihil aliud fore ac diversos cantus per discretas concordantias in unum colligere perhibemus (ed. Niemöller 20).

Andere Autoren erwähnen diesen Sprachgebrauch als den „vieler" oder „mancher", ohne ihn selbst voll zu vertreten, z. B.:

Ornitoparch, *Musicae activae micrologus* (Lpz. 1517) IV, 1: plerique non contrapunctum sed compositionem, hanc artem nominare consueuerunt. Talem de nominibus differentiam assignantes, Compositionem diuersarum harmonie partium, per discretas concordantias in vnum collectionem dicentes, Est enim componere: diuersas harmonie partes discretis concordantijs in vnum colligere. Contrapunctus vero est plani cantus diuersis melodijs, subita ac improuisa, ex sorte ordinatio. Unde sortisare, est planum cantum, certis consonantijs, ex improuiso ordinare (f. k III');

J. Nucius, *Musices poeticae* (Neiße 1613) I: Est ne Contrapuncti & Compositionis aliqua differentia: Quidam has voces distinguentes, vtramque sic definiunt. Compositio est diuersarum Harmoniae partium seu vocum per discretas concordantias in vnum collectio. Hoc est . . . Harmoniae per discretas voces & distinctas concordantias artifisiosa Ordinatio. Contrapunctus vero est plani Cantus diversis melodijs incedentis, subita ac improuisa ex sorte ordinatio. Ex quo liquet Contrapuncti nomine Sortisationem comprehendi. Est autem Sortisatio, idem quod vsualis Musica, cum sine arte fortuita fit & improuisa Consonantiarum coaptatio (f. A 4').

Der in engen Grenzen variierende Wortlaut verrät die Abhängigkeit von einer gemeinsamen Ausgangsquelle, die offenbar so einflußreich war, daß sich Nucius mit ihr auseinandersetzte, obwohl sie seiner (unmittelbar vorangehenden) Lehre widersprach:

loc. cit. (1613): Quot habet species Poetica Musica? Vnam tantum: videlicet Contrapunctum, quem alio nomine compositionem dicimus.

Ähnlich „gegen" sein System bezieht Kircher die Termini ein, doch hier als Ersatz von contrapunctus extremporalis und artificialis (vgl. oben IV. (3) (a)):

Musurgia universalis (Rom 1650) V, 9: MElopoeia siue Symphoniurgia diuiditur in Contrapunctum & compositionem ipsam. Contrapunctus est plani cantus diuersis Melodijs incedentis artificiosa ordinatio, notarumuè contrapositio, atquè hic multiplex est . . . (Fortsetzung zit. oben unter IV. (3) (a); S. 23b).

Das terminologische wie sachgesch. Problem lag nicht im Gegensatz von „sortisatio" („Zufallsergebnis") und compositio („geordnetem Entwurf"), der vokabular einleuchtend die beiden Mehrstimmigkeitspraktiken erfaßte, sondern in der Frage, wie ihm „contrapunctus" zuzuordnen sei. Die im Blick auf das Gros der Lehrtexte gerechtfertigte Lösung, contrapunctus als Oberbegriff einzusetzen, erscheint innerhalb der zit. Texte nur versteckt (bei Ornitoparch, Nucius, Kircher). Der Sprachgebrauch, contrapunctus in spezieller Bedeutung und synonym mit sortisatio zu verwenden, wird vorwiegend referiert, von Schanppecher aber wohl bejaht.

*

Exkurs: Im Sinne Schanppechers aufzufassen (und zu ergänzen, siehe die im folgenden Zitat gesetzten eckigen Klammern) ist auch der verwandte Passus aus dem anon. Traktat *Natura delectabilissimum* (Hs. Regensburg, Bischöflich Proskesche Musikbibl., 98 th. 4°, datiert 1476) mit dem einzigen bisher bekannten Beleg für sortisatio, der älter ist als Wollick-Schanppechers *Opus aureum* von 1501:

Capiendum erit et ultimum huius tocius opusculi tractatum determinantem atque te docentem de modo componendi sevo contrapuncto, que in re idem sunt; differunt tamen rationibus quia modus componendi [quoad diversarum vocum compositionem, contrapunctus vero] consideratur quoad cantus plani sortisationem. Et sortisare Est aliquem cantum diuersis melodijs inprouise ornare. Sequitur ergo correlative Quod aliquis potest noscere contrapunctum sine composicione sed non econverso, quia qui scit componere, contrapunctum faciliter ex hijs potest formare quare ut predixi. In re contrapunctus et modus componendi idem sunt (355).

Der Unterschied zwischen contrapunctus und modus componendi läßt sich auf die differierende Verbindlichkeit der Satzregeln („rationibus") beziehen (vgl. hierzu das zit. Zeugnis des Coclico oben unter II. (2) (g)); die Identität „in der Sache" beruht hingegen auf dem nach praktischer Zweckbestimmung gleichen Ergebnis: der mehrst. Einkleidung eines Cantus planus. Dies freilich wird weder hier noch bei Schanppecher (vielleicht aufgrund kontaminierter Begriffsbestimmungen) hinreichend deutlich.

Auch eine Passage in Cl. Sebastianis *Bellum musicale inter plani et mensuralis cantus reges* (Straßburg 1563) scheint die Identifizierung von contrapunctus mit sortisatio zu bestätigen: „[Guido, Ambrosius, Gregor] dominabantur in confinijs Musicae Planae. Ad quos superuenit contrapunctus, quidam qui simpliciter planum cantum subita ac improuisa ex sorte ordinabat, pluresque cantilenae partes per notas speciei sibi similes concorditer disponebat, quando choralis contra choralem, uel nota contra notam, simpliciter planum cantum certis consonantijs sortizando ordinabatur" (f. K 2'). Diese Darstellung wird jedoch relativiert durch die später (cap. 30) aus Ornitoparch entlehnten umfassenderen Contrapunctus-Bestimmungen.

*

Wenn Tinctoris den improvisierten Satz („quem mentaliter conficimus", siehe Zit. oben IV. (3) (a)) ohne nähere Bestimmung („absolute") contrapunctus nennt und (bei mehr als zwei Stimmen) durch nur partielles Konsonieren (nämlich jeweils mit dem Cantus) von der „res facta" unterscheidet (CS IV, 129a-130b), so bestätigt dies indirekt eine Termino-

logie wie die Schanppechers. Wahrscheinlich hat man es als bewußte Distanzierung von dieser Lösung (contrapunctus = improvisatorisch entstandener Satz) anzusehen, wenn einige Autoren den contrapunctus gerade nicht der sortisatio, sondern der compositio (und zwar als deren einzige [!] „species", vgl. das Zit. aus Nucius oben unter V.) zuordnen:

H. Faber, *Musica poetica* (Hs. 1548): Diuiditur autem Musica poetica in duas partes, Sortisationem et Compositionem. Libet enim his uocabulis usitatis uti, quomodo adolescentes aliquando veteres, qui hanc artem quoque tractarunt, melius intelligere possint. Sortisatio est subita ac improuisa cantus plani per diuersas melodias ordinatio . . . Compositio est diuersarum harmoniae partium per discretas concordantias secundum veram rationem in vnum collectio et habet vnam tantum speciem, quae est contrapunctus. Contrapunctus Est ratio flectendi cantabiles sonos proportionali dimensione ac temporis mensura (ed. Stroux, 6, 8);
G. Dreßler, *Praecepta musicae poeticae* (Ms. 1563) I: Poetica musica duplex est, videlicet sortisatio et compositio. Sortisatio (ut ipsa appellatio indicat) est subita et impulsa supra cantum aliquem per diversas voces extemporalis pronuntiatio. Haec apud exteros [magis] usitatior est quam apud nos, et cum ex usu magis quam praeceptis pateat [et oriatur ex compositione] minimeque vitiis careat [omissa hac ad compositionem accedamus] nam scripto comprehendere et studiosis tradere non est usitatum. Quid est compositio? Est diversarum . . . [im folgenden faktisch wie vorangehendes Zit.] (ed. Engelke, 216f.).

Nach gegenwärtiger Kenntnis blieb, ungeachtet seiner Resonanz, das Extrem strikter Eingrenzung auf sortisatio – wie auch das ihm wohl zum Trotz gegenübergestellte der Bindung an compositio – in der Bedeutungsgesch. von contrapunctus letztlich selten.

VI. Als Bezeichnung der besonderen Satztechniken des „doppelten" (oder mehrfachen) Kontrapunkts erscheint der Terminus seit Mitte des 16. Jh., und zwar zuerst bei N. Vicentino:

L'antica musica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555) IV, 34: IL contrapunto doppio, ò compositione doppia è della natura della fuga, e non è fuga; e qualche uolta è fuga della parte di sotto ò di sopra, secondo che ne canti fermi si può accommodare, & si domanda contrapunto doppio, ò compositione doppia, quando sopra un canto fermo di sotto ò di sopra si potrà far un contrapunto, & con quelle medesime note, ò con il medesimo procedere, acciò si possi dire un altra uolta, ò di sotto ò di sopra (f. 90').

Der äquivalente Gebrauch von contrapunto und compositione begegnet in diesem Zusammenhang auch bei Zarlino (vgl. oben II. (2)(g)):

Istitutioni harmoniche ([1558] ³1573) III, 56: vediamo hora, in qual modo si possa fare alcune sorte arteficiose di Contrapunto a due voci medesimamente, sopra qual Soggetto si voglia; che si chiama Contrapunto doppio; il quale non è altro, che vna Compositione fatta ingegnosamente, che si puo cantare a più modi, mutando le sue parti, di maniera, che replicata si oda diuerso concento da quello, che nelle istesse primieramente si vdiua (267).

Die sachgesch. Spuren des doppelten Kontrapunkts reichen wesentlich weiter zurück: äquivalenter Konsonanzen bei Versetzung bedient sich schon die späte Klangschritt-Lehre (vgl. Sachs, 1971, S. 259), Gafforis „celeberrimus quidam in contrapuncto processus notularum" (III, 12, f. ee II) prägt, gleichsam in einer Simultangestalt, die Prinzipien des doppelten Kontrapunkts der Dezime aus. Vanneos Exempla für Cadentiae floridi contrapuncti (III, 17, S. 77) benutzen – unbewußt oder verschweigend – Versetzungen, Bermudo demonstriert in „De vn auiso artificioso para contrapunto" (V, 23, f. 132') negative (an Quarten scheiternde) Beispiele des doppelten Kontrapunkts der Oktave.

Die Frühzeugnisse aus Vicentino und Zarlino weisen bereits auf wesentliche Kennzeichen der Sache hin. Das Adjektiv „doppio" bezeichnet den Tatbestand, daß an sich Identisches („medesime note", „medesimo procedere") in mehrfacher Weise mittels Stimmenversetzung ausgeführt wird („cantare a più modi, mutando le . . . parti"). Um dies im Rahmen der Satzregeln, also des Contrapunctus, zu ermöglichen, gelten für die Bildung der Zusammenklänge Sonderbeschränkungen, die eine Komposition als scharfsinnig verfertigt („fatta ingegnosamente") und die angewandten Techniken als kunstvolle Arten des Contrapunctus („sorte arteficiose di Contrapunto") erscheinen lassen. Diesem Aspekt und der in Vicentinos Sach-Erklärung hervorgehobenen Nähe zu Fuga und Imitation (die Zarlino in den vorausgehenden Cap. 54–55 erörtert) entspricht die seither nahezu obligatorische Stellung des doppelten Kontrapunkts in der Lehre als deren letzte und „höchste" Stufe. Bis ins 17. Jh. hinein werden hier neben der bloßen Versetzung in der Oktave ausschließlich jene Arten berücksichtigt, bei denen die „Wiederkehr" (Zarlino: replica) im Vergleich zur Ausgangsgestalt (principale) zwar auf „neuer" Tonstufe, doch unter satztechnisch praktikablen Bedingungen, nämlich in der Duodezime oder Dezime, erklingt. Noch späterhin dominieren diese Arten, verbinden sich aber nach und nach (wohl seit Bononcini, 1673) mit den anderen, mehr theoretischen Möglichkeiten zu einem System. Neben dem strenggenommen „doppelten" Kontrapunkt – bezeichnet auch als contrapunto trasportato (Diruta, 1609), rivoltato (Berardi, 1681) oder contrapunctus replicatus (Kircher, 1650) – finden sich Erweiterungen nach Zahl und Imitationsform, z. B. contrapunto triplicado (Cerone, 1613), vierfacher Contrapunct, dazu in Motu Contrario, und Retrogradus (Chr. Bernhard, um 1660). Allerdings ist auch ein gleichzeitiges Fehlen jeglicher Lehre des doppelten Kontrapunkts in den franz. Traktaten des 17. Jh. zu verzeichnen (vgl. H. Schneider, 282).

Seit dem 18. Jh. gerieten die Techniken von doppeltem und mehrfachem Kontrapunkt ins Zwielicht gegensätzlicher Einschätzungen des kontrapunktischen Stils (siehe unten VII.), die das zunehmend dur-moll-tonalharmonische Akkordkonzept der Mehrstimmigkeit begleiteten. Einerseits hob sich „Il Contrapuncto doppio" als „eine künstliche Arth zusezen" (Scheibe II, 12, ed. Benary 56; vgl. auch Zit. oben III. (2) (d)) mehr und mehr von dem ab, was die kompositorische Praxis bestimmte, so daß mehrfacher Kontrapunkt, „die Art mit drey, auch wohl vier unterschiedenen Subiectis zu componiren", „der höchste Gradus Compositionis seyn" konnte (*Kurtzgefaßtes Mus. Lexicon*, ²Chemnitz 1749, 105); von solcher Rolle her und angesichts neuer, von der Contrapunctuslehre sich abwendender Prinzipien der Satzlehre

konnten die Versetzungstechniken – auch ohne Zusätze wie „doppelt", „mehrfach" u. ä. – als „Kontrapunkt im engeren Sinne" bezeichnet werden:

J. Ph. Kirnberger in J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* I ([1771/74] ²Lpz. 1792): Contrapunkt . . . In einem engern Verstand bedeutet es die besondere Art des Satzes, nach welchem die Stimmen gegen einander können verwechselt, und ohne Veränderung ihres Ganges höher oder tiefer gesetzt werden (579);
J. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* I (Wien 1839): Contrapunktisch pflegt man jenen Satz zu nennen, wo die Stimmen sich umkehren lassen, im Gegensatz zur freiern Schreibart; eben so nennt man Contrapunktisten diejenigen, die die Regeln des doppelten Contrapunktes kennen und anzuwenden verstehen. Ein guter Contrapunktist ist noch darum kein guter Tonsetzer, und es gab im freien Stile gute Tonsetzer, die keine Contrapunktisten waren. Albrechtsberger war ein trefflicher Contrapunktist, ein schlechter Componist. Beispiele des letztern liefern Rossini und viele andere. Indessen soll man das Studium des Contrapunktes in keinem Falle vernachlässigen, wenn man länger leben will, als jene, die mit der Mode kommen und vergehen (165 f.);
A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille u. Vorstellung* ([Lpz. 1844] zit. nach hist.-krit. Ausg. von O. Weiß, Lpz. 1919), Ergänzungen zu III, 39: [der Baß kann], ursprünglich und in seiner eigenen Natur, nie die Melodie vortragen. Wird sie ihm dennoch zugetheilt; so geschieht es mittelst des Kontrapunkts, d. h. er ist *ein* v e r s e t z t e r *Baß, nämlich eine der* obern Stimmen ist herabgesetzt und als Baß verkleidet (II, 560 f.; vgl. dazu III, § 52, ebenda I, 351: „durch doppelten Kontrapunkt").

Andererseits trat neben den Nimbus des Kunstvollen auch ein Odium des Gekünstelten. Während J. Adlung diesen Sachverhalt ohne deutliche Eigenstellungnahme erwähnt –

Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit (Erfurt 1758), cap. 18, § 413: Man könnte mehr von verschiedenen Meynungen berühren, sonderlich, wie einige von kanonischen Künsteleyen, von so vielerley Arten des doppelten Contrapuncts u. s. f. ungemein viel halten, und was damit nicht geschmelzet worden, als eine lose Speise achten; hingegen wie andere solche Notenkünste als dem Endzweck zuwider verlachen. Aber der Raum ist zu enge (786 f.) –,

scheut sich Fr. E. Niedt schon Jahrzehnte zuvor nicht, den doppelten – wie auch den einfachen (siehe unten VII. (2)(b)) – Kontrapunkt mit unverhohlenem Spott abzutun:

Mus. Handleitung III (Hbg 1717), cap. 1, 7: Die gedoppelte/ verkehrte/ gesaltzene/ gespickte/ gebratene/ und mit Hasen-Fett begossene Contra-Puncten sind/ wenn man die Stimmen verkehret/ Baß, Alt, Tenor und Discant mit einander verwechselt/ und den einen an des andern Stelle hinklebet/mit 6.8. oder mehr Stimmen; ich achte es aber der Mühe und Unkosten nicht werth/ Dinte und Papier darüber zu verschmieren; denn der blosse Contra-Punct an sich hält gar keine Lieblichkeit in sich/ und klinget eben/ als wann ein A B C Schütze was her Buchstabiret/ da man wohl die Sylben und Wörter/ aber keinen vollkommenen Verstand noch Connexion vernehmen kan (3).

Die seit dem 18. Jh. offenkundige und bisher kaum nachhaltig geschlichtete Kontroverse über den ästhetischen wie didaktischen Nutzen der Versetzungstechniken färbte stark ab auf die allgemeinen Vorstellungen, die man in landläufiger Musikersprache – und über sie hinaus – mit dem mehr und mehr auch als Schlagwort dienenden Terminus Kontrapunkt verband, wie dies J. J. Quantz erkannte:

Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen ([Bln 1752] ³Breslau 1789), Einleitung § 16: Das Wort: Contrapunkt, pfleget sonst bey denen, die nur dem bloßen Naturell zu folgen gedenken, mehrentheils einen widrigen Eindruck zu machen, und für überflüßige Schulfüchserey gehalten zu werden. Die Ursache ist, weil ihnen nur der Name, nicht aber die Eigenschaft und der Nutzen davon, bekant ist. Hätten sie nur eine kleine Erkenntniß davon erlanget; so würde ihnen dieses Wort nicht so fürchterlich klingen. Ich will eben keinen Lobredner aller Arten der doppelten Contrapunkte überhaupt abgeben: obgleich ein jeder davon, in gewisser Art, und zu rechter Zeit, seinen Nutzen haben kann. Doch kann ich auch nicht umhin, absonderlich dem Contrapunkt all'Ottava sein Recht wiederfahren zu lassen, und die genaue Kenntniß desselben, als eine unentbehrliche Sache, einem jeden angehenden Componisten anzupreisen: weil dieser Contrapunkt nicht nur bey Fugen und andern künstlichen Stücken höchst nöthig ist, sondern auch bey vielen galanten Nachahmungen und Verkehrungen der Stimmen trefliche Dienste thut. Daß aber die Alten in den musikalischen Künsteleyen sich zu sehr vertiefet haben, und zu weit darinne gegangen sind; so daß sie darüber das Nothwendigste in der Musik, ich meyne das Rührende und Gefällige, fast verabsäumet haben, ist andem. Allein, was kann der Contrapunkt dafür, wenn die Contrapunktisten mit demselben nicht recht umzugehen wissen, oder einen Misbrauch daraus machen; und wenn die Liebhaber der Musik, aus Mangel der Erkenntniß, keinen Geschmack daran finden? Haben es nicht alle übrigen Wissenschaften mit dem Contrapunkte gemein, daß man ohne die Kenntniß derselben, auch kein Vergnügen davon haben kann? Z. E. Wer kann sagen, daß er an der Trigonometrie, oder der Algebra Geschmack finde, wenn er gar nichts davon erlernet hat? Mit der Erkenntniß und Einsicht aber, wächst auch die Achtung und Liebe zu einer Sache (16 f.).

Quantz verteidigt die Versetzungstechniken gegenüber dem Vorwurf der „Schulfüchserey" unter Hinweis auf einen Gewinn an „Erkenntniß und Einsicht" wie bei den „übrigen Wissenschaften", gesteht aber ein, „die Alten" hätten „in den musikalischen Künsteleyen sich zu sehr vertiefet" – vermutlich denkt er hier an Lehrexempla wie die aus J. Theiles *Mus. Kunst-Buch* (Ms. 1691), vielleicht auch an Extremstücke wie G. P. Cimas polymorphen Kanon mit 50 aus Versetzungen resultierenden Lösungsmöglichkeiten (in C. Anglerias *La regola del contraponto*, Mailand 1622, 118-120) oder die Kanons von P. Fr. Valentini (1629 u. 1631), die Kircher (*Musurgia universalis*, Rom 1650, I, 402-414) und Marpurg (*Kritische Briefe über d. Tonkunst* II, Bln 1763, 89-140) diskutieren.

Im 19. Jh. weitete sich die Kluft zwischen der durch umfängliche Lehrwerke aus der Feder von Schulautoritäten restaurierten Theorie von doppeltem wie mehrfachem Kontrapunkt und seiner kompositorisch untergeordneten wie ästhetisch zweifelhaften Rolle in der Musikpraxis. Die Lehre, deren Erkenntniseffekt sich in Kompos. akademisch epigonalen Zuschnitts niederschlug oder ungreifbar blieb, mußte den Vorwurf herausfordern, anachronistisch zu sein. Und es kann als sicher gelten, daß wohl schon zu Niedts Zeiten ein wesentlicher Teil der negativen Assoziationen des Terminus Kontrapunkt auf den ihm subsumierten Versetzungstechniken beruhte, die sich besonders leicht als „Mathematik" und „Verstandessache" hinstellen ließen und zweifellos auch zu den von R. Wagner gemeinten „Ausgeburten" gehören:

Das Kunstwerk der Zukunft (1849, zit. nach Ges. Schriften und Dichtungen, Lpz. [2]1887, Bd. III) 4: Der Kontrapunkt, in seinen mannigfaltigen Geburten und Ausgeburten, ist das künstliche Mitsichselbstspielen der Kunst, die Mathematik des Gefühles, der mechanische Rhythmus der egoistischen Harmonie. In seiner Erfindung gefiel sich die abstrakte Tonkunst dermaaßen, daß sie sich einzig und allein als absolute, für sich bestehende Kunst ausgab; – als Kunst, die durchaus keinem menschlichen Bedürfnisse, sondern rein sich, ihrem absoluten göttlichen Wesen, ihr Dasein verdanke. Der Willkürliche dünkt sich ganz natürlich auch als der absolut Alleinberechtigte. Ihrer eigenen Willkür allein hatte aber allerdings auch die Musik nur ihr selbständiges Gebahren zu danken, denn einem Seelenbedürfnisse zu entsprechen waren jene tonmechanischen, kontrapunktischen Kunstwerkstücke durchaus unfähig. In ihrem Stolze war daher die Musik zu ihrem geraden Gegentheile geworden: aus einer Herzensangelegenheit zur Verstandessache, aus dem Ausdrucke unbegränzter christlicher Gemüthssehnsucht zum Rechenbuche moderner Börsenspekulation (88; vgl. hierzu auch das Zit. aus *Oper und Drama* im Art. *Polyphon, polyodisch* II., S. 4).

Das Verständnis von Kontrapunkt als ausgeklügelter, auf die Spitze getriebener satztechnischer Artistik mit reinem Selbstzweck, das besonders die volkstümlichere Musikhistoriographik vorzugsweise mit den „Künsten der Niederländer" in Verbindung brachte, erklärt sich nur vor dem Hintergrund einer unangemessenen Mystifikation dessen, was – gern an Extrembeispielen (siehe oben) – als Versetzungs-, Kanon- und Fugentechniken gelehrt wurde:

O. Kornmüller, *Lexikon d. kirchlichen Tonkunst* (Brixen 1868): Mit Guillielmus Dūfay . . . fängt die Perjode des künstlichen Contrapunktes (c. artificiosus) an, welcher durch . . . Ockenheim, Josquin des Près, Willaert u. m. A. (die sogenannte niederländische Schule) besonders gepflegt und zu großer Vollkommenheit gehoben wurde. Doch artete er bald in eitle und unnütze Künsteleien und Spielereien aus, welche erst im 16. Jh. durch . . . Palästrina, Lassus, Gabrieli u. A. zurückgedrängt wurden (108 f.);
F. Riewe, *Hwb. d. Tonkunst, sachlich und biographisch* (Gütersloh 1879): Mit dem Niederländer Guilelmus Dufay . . . beginnt die Epoche des künstlichen C.s, und die contrapunktische Schreibart wurde nun nicht nur die herrschende, ja fast alleinige, sondern auch besonders durch die niederländische Schule mehr und mehr ausgebildet, ja bis in wahrhaft wahnwitzige Künsteleien hinaufgetrieben, die erst durch . . . Palestrina, Orlando di Lasso etc. (zur Zeit der Reformation) wieder beseitigt wurden (64 f.).

Von terminologischem Interesse ist ferner, daß A. Reicha an den Bezeichnungsarten für den mehrfachen Kontrapunkt den synonymen Gebrauch mit dem Wort „Harmonie" – für den es schon im 18. Jh. Belege gibt (J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 245 f.: „Symphoniurgie, oder Harmonie . . . Die Symphoniurgie wird sonst . . . der Contrapunct genannt"; GrassineauD, 46: „Counterpoint, the art of composing harmony") – entfaltet:

Traité de haute compos. mus. I (Paris 1824): Les mots Contrepoint et Harmonie sont synonymes; ainsi, les expressions CONTREPOINT DOUBLE, CONTREPOINT TRIPLE, CONTREPOINT QUADRUPLE, équivalent à ces autres: HARMONIE DOUBLE, HARMONIE TRIPLE ET HARMONIE QUADRUPLE. Bien que le mot CONTREPOINT, pris à la lettre, signifie HARMONIE, on n'emploie ce mot dans la pratique moderne que pour exprimer une HARMONIE RENVERSABLE. Ce sera donc dans ce sens que nous l'employrons dans le cours de cet ouvrage (87).

VII. Im Gefolge der im beginnenden 17. Jh. sich herausbildenden Stilgegensätze, die Satzpraxis wie -lehre nachhaltig beeinflussen, tritt der Terminus auf auch als MUSIKALISCHER STILBEGRIFF, DESSEN KONKRETER INHALT SICH WANDELT mit den kompositionsgesch. Bedingungen der Epochen.

(1) Nach der Trennung zwischen auf herkömmlicher Lehre beruhendem Stilus antiquus und von der Monodie und von dem konzertierenden Stil geprägtem Stilus modernus zeigt sich zunächst der VERSUCH, CONTRAPUNCTUS ALS OBERBEGRIFF BEIZUBEHALTEN. Bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jh. kündigt sich eine noch kaum greifbare Abgrenzung der Contrapunctuslehre gegenüber solchen satztechnischen Erscheinungen an, die eindeutig „außerhalb" der Regeln stehen, doch unter Hinweis auf den musikalischen Ausdruck des Textgehaltes als zulässig oder üblich gelten:

V. Galilei, *Fronimo: Dialogo . . . sopra l'arte del bene intavolare* . . . (Venedig 1584): Patisce [il Contrapunto] secondariamente eccettione, nell'imitare delle parole secondo il modo d'hoggi, come bene l'ha espresso fra li altri eccellenti compositori in più luoghi il famoso Adriano (zit. nach Fr. Rempp, 233 f.).

Im Bereich der dtsch. Musiktheorie entwickelt J. Burmeister (von 1599 an) nach dem Vorbild der ars oratoria eine Terminologie für Einzelheiten des kunstvollen mus. Satzes, für die hinreichende Fachausdrücke noch fehlten (vgl. M. Ruhnke, 141-147), und J. Lippius nennt (1609) unter Anspielung auf den Schmuck (ornatus) der Redekunst den Contrapunctus auch „Compositio ornata" (ebenda, 140).

Unter Berufung auf G. Diruta, der (in *Il Transilvano* II, Venedig 1609) beim „Contrapunto" im Blick auf die Regeln zwischen einem strengen („osseruato") und einem weniger strengen, üblichen („commune") unterschied, empfiehlt A. Banchieri eine Satzlehre, die vom contrapunto osservato ausgeht, dann aber (nach dem Muster zweier „Sestine" – satztechnisch kommentierter zweist. Sätze aus einer Lasso bzw. de Rore entlehnten und einer vom Autor hinzugefügten Contrapunto-Stimme) die „affetti" und „inventioni" einzubeziehen versucht, in denen sich der „compositore" als „perfetto oratore" erweist:

Cartella mus. (Venedig 1614): il moderno compositore, per porgere diletto alla maggior parte (essendo il suo proprio fine) meglio considerando, cerca imitare vn perfetto Oratore che spiegar voglia dotta & bene istessa oratione . . . Cosi ricercasi al moderno compositore di Musiche nell'esprimere vn Madrigale Motetto ò quali sieno altre parole, deue operare imitando con l'armonia gl'afetti dell'Oratione, accio che nel cantare habbino diletto non solo il proprio conpositore, ma parimente gli Cantori & audienti; Tacia pur chi vuole, che la Musica (quanto all'armonia) deue essere sogieta all'Oratione, atteso che le parole sono esse ch'esprimono il concetto . . . Dico perciò che il nouello contrapuntista deue prima aprendere le regole & precetti nell'Osseruato Contrapunto, & poi seruirsi di questa studiosa inuentione cioè a dire, ponere in partitura vna voce cantabile di conpositione che habbia vago & polito cantare, & sopra quella tessere vn nuouo Contrapunto & imitare (potendo) quelli afetti & inuentioni, che studiosamente possino produruisi, si come ho fatt'io nelle due seguenti Sestine . . . (165 f.).

Für H. Schütz umfaßte der „Contrapunct", primär als Lehre und Satzpraxis verstanden, „die zu einer

Regulirten Composition nothwendige Requisita", besaß im (strengeren) „Stylo ohne den Bassum Continuum" seinen „Kern und das rechte Fundament", galt aber auch dem (freieren) „über den Bassum Continuum concertirenden Stylo":

Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* (Dresden 1648): Weil es aber gleichwohl . . . auser zweifel ist/ daß in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angehen . . . könne/ er habe sich dann vorhero in dem Stylo ohne den Bassum Continuum genugsam geübet/ und darneben die zu einer Regulirten Composition nothwendige Requisita wohl eingeholet/ als da (unter andern) sind die Dispositiones Modorum; Fugae Simplices, mixtae, inversae; Contrapunctum duplex: Differentia Styli in arte Musicâ diversi: Modulatio Vocum: Connexio subiectorum, etc. Vnd dergleichen Dinge mehr; Worvon die gelehrten Theorici weitleufftig schreiben/ und in Scholâ Practicâ die Studiosi Contrapuncti mit lebendiger Stimme unterrichtet werden . . . Als bin ich hierdurch veranlasset worden derogleichen Wercklein ohne Bassum Continuum auch einsten wieder anzugehen/ und hiedurch vielleicht etliche/ insonderheit aber theils der angehenden Deutschen Componisten anzufrischen/ das/ ehe Sie zu dem concertirenden Stylo schreitten/ Sie vorher diese harte Nuß (als worinnen der rechte Kern/ und das rechte Fundament eines guten Contrapuncts zusuchen ist) auffbeissen/ und darinnen ihre erste Proba ablegen möchten: Allermassen dann auch in Italien/ als auff der rechten Musicalischen hohen Schule (als in meiner Jugend ich erstmahls meine Fundamenta in dieser Profession zulegen angefangen) der Gebrauch gewesen/ das die Anfahenden iedesmahl derogleichen Geist- oder Weltlich Wercklein/ ohne den Bassum Continuum, zu erst recht ausgearbeitet/ und also von sich gelassen haben/ wie denn daselbsten solche gute Ordnung vermuthlichen noch in acht genommen wird (zit. nach H. Schütz, Neue GA V, S. VI f.).

Wenn Schütz – sofern Matthesons Bericht auf einem authentischen Wortlaut beruht – seinem Schüler Chr. Bernhard eine Motette „nach dem pränestinischen Contrapunctstyl" zur Kompos. auftrug, so war hierin offenbar nicht **der** kontrapunktische Stil schlechthin angesprochen, sondern nur einer unter den verschiedenen Stilen, die (alle) dem Contrapunctus unterlagen:

J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hbg 1740), Art. *Schütz*: [An Bernard richtete Schütz die] Bitte, ihm seinen Leichentext: Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae, nach dem pränestinischen Contrapunctstyl, mit 2. Cant. A. T. & B. auszuarbeiten: welche Motete er denn, zwey Jahr vor seinem Ende, Ao. 1670, empfangen, und ein grosses Vergnügen darüber bezeiget hat. Er rühmte auch das Stück in seinem Antwortschreiben mit diesen Worten: Mein Sohn, er hat mir einen grossen Gefallen erwiesen durch Übersendung der verlangten Motete. Ich weiß keine Note darin zu verbessern (ed. M. Schneider, Bln 1910, 323).

Bernhard war es denn auch, der den konsequentesten Schritt zur Einsetzung des Terminus contrapunctus als Oberbegriff der verschiedenen, vor allem seit Kircher explizierten Stile vollzog, indem er in seinem theoretischen Hauptwerk – nach traditioneller „Division" in „Contrapunctum aequalem oder inaequalem, welchen einige Simplicem und Diminutum oder Floridum heißen" (siehe oben IV. (2)(a-b)) – feststellt:

Tract. compos. augmentatus (Ms. um 1660), cap. 3:
6) Sonsten könnte der Contrapunct mehr Divisiones leyden als in Motetten, Concerten, Madrigalien, Canzonetten, Arien, Sonaten; etc. allein solches sind nicht sowohl Species des Contrapunctes als Themata der Componisten.
7) Gleichwohl wird der Contrapunct nicht übel zu theilen seyn, in gravem et luxuriantem, welches andere stylum antiquum et modernum nennen.
8) Contrapunctus gravis ist, welcher aus nicht allzugeschwinden Noten, wenig Arten des Gebrauchs der Dissonantzen besteht, und nicht so sehr den Text als die Harmonie in Acht nimmt, und weil dieses Genus allein den Alten bekandt gewesen, als wird er Stylus antiquus genennet, auch wohl a Capella, Ecclesiasticus, weil er sich dahin mehr als an andere Orte schicket, und weil solchen der Pabst allein in seiner Kirchen und Capelle beliebet.
9) Contrapunctus luxurians ist, welcher aus theils ziemlich geschwinden Noten, seltzamen Sprüngen, so die Affecten zu bewegen geschickt sind, mehr Arten des Gebrauchs der Dissonantzen (oder mehr Figuris Melopoeticis welche andere Licentias nennen) mehr aus guter Aria so zum Texte sich zum besten reimet, als etwan der obige, besteht (ed. Müller-Blattau, 2 f.).

Bernhards Konsequenz zeigt sich auf doppelte Weise. Er lehnt die Gattungen (Motette, Concerto, Madrigal usw.) als „Species des Contrapunctes" ab, denn sie seien „Themata der Componisten", was wohl besagt, daß sie mehr die textlichen und formalen Vorgaben einer Kompos. betreffen als je eigene satztechnische Prinzipien. Er empfiehlt hingegen die Identifizierung von „altem" und „modernem" Stil mit Contrapunctus gravis und luxurians, weil beide in der Tat prinzipiell und stilistisch differieren – nach Bewegung, Dissonanzengebrauch, Affektausdruck, rhetorischen Figuren oder „Lizenzen".
Bei dieser groben und abstrakten Zweiteilung bleibt Bernhard jedoch nicht stehen. Durch abermalige Teilung des Stylus modernus in contrapunctus (oder Stylus) [luxurians] communis und comicus (auch theatralis, recitativus oder oratorius genannt) gewinnt er insgesamt drei Stilkategorien, die einerseits nach der Priorität von Musik (harmonia) oder Text (oratio) unterschieden, andererseits durch Nennung von in diesen Stilen herausragenden Komponisten veranschaulicht werden:

(schematische Übersicht nach Müller-Blattau, S. 19, aufgrund der Textpartien Bernhards, ebenda S. 43, 71, 82 f., 90:)
Contrapunctus gravis (= stylus antiquus, a Capella oder Ecclesiasticus): Harmonia Orationis Domina; u. a. Palestrina, Morales, Willaert, Josquin, Gombert, Gabrieli;
Contrapunctus luxurians (= stylus modernus) communis: Sowohl Oratio als Harmonia Domina; u. a. Monteverdi, Cavalli, Cassati, Carissimi, Scacchi, Schütz, Kerll;
Contrapunctus luxurians comicus (theatralis, recitativus, oratorius): Oratio Harmoniae Domina absolutissima; u. a. Monteverdi, Cavalli, Carissimi, Luigi Rossi.

Der „Praenestinus", Giovanni Pierluigi da Palestrina, ist freilich auch für Bernhard die Leitgestalt im stylus gravis:

op. cit., cap. 43: 5: Und zwar in *Stylo gravi* sind meines Erachtens zu *imitiren*: vornehmlich der *Praenestinus*, welchen die Italiäner *Palestrina* nennen von seinem Vaterlande so heutiges Tages also heißet (90).

*

Exkurs: Zu den im Bedeutungsgehalt kaum präzise erfaßbaren Belegen des Terminus gehört sein Vorkommen – nicht als Stilbegriff, doch als eines der sieben Kriterien zur (Personal)-Stilbestimmung – in Zacconis Bericht über eine musiktheor. Diskussion mit Zarlino im Jahre 1584, der sich über

den unterschiedlichen Stil namhafter Komponisten in der Weise äußerte, daß er ihnen einzelne, besonders ausgeprägte Merkmale (von insgesamt „sette particolar distintioni" der „Musica armoniale", nämlich „arte, modulatione, diletto, tessitura, contraponto, inuentione, e buona dispositione") zusprach:

Prattica di musica (Venedig 1622) II, I, 57: Signor Don Ioseffo Zerlino . . . dicendosi dello stile di questo, e di quello, diede la sudetta distintione, e poi venne à questo particolar dicendo. Che volete mò voi dire? chi hà vno non hà l'altro, e chi n'hà dua o tre non gli può hauer tutti. Eccò (dicendo lui di se stesso) che il genio mio, è dedito alla regolar tessitura & arte, come anco è quella del presente Costanzo Porta. Lo Strigio hebbe talento e dono di vaga modulatione, M. Adriano di grand' arte e giuditiosa dispositione. Morales hebbe arte, contraponto e buona modulatione. Orlando laßo, modulatione, arte, e bonissima inuentione, & il Palestina, arte, contraponto, ottima dispositione, & vna sequente modulatione, dal che ne nasce, che chi ha sentito le cose di detti auttori vna volta, cantandosi altre volte altre loro compositioni, subito si sà dire, quest'opera è del tale: e veramente cosi è, poi che; quando l'huomo d'vn autore piu volte hà sentito le sue cose, subito frà l'altre sentendole, le sà discernere, e dice è opera del tal autore (50 fehlpaginiert: 54).

Anscheinend ist Zarlinos Urteilsspruch auf Steigerung hin angelegt – er gipfelt bei Palestrina mit vier herausragenden Merkmalen. Offen aber bleibt, warum „contraponto" nur bei Morales und Palestrina erwähnt wird, warum „diletto" völlig fehlt und worin sich z. B. „arte" und „contraponto" unterscheiden (oder sollte nur der doppelte Kontrapunkt gemeint sein?), so daß man wohl mit E. Katz eingestehen muß, „wie wenig solche Charakteristiken im Grunde besagen" (*Die mus. Stilbegriffe des 17. Jh.*, Diss. Freiburg i. Br. 1926, 17).

*

(2) In der zweiten Hälfte des 17. Jh. erfolgte eine Verfestigung des Bedeutungszusammenhangs von „kontrapunktischem Stil" und „strengem", an Palestrina ausgerichtetem Satz. Werktitel wie J. Theiles *Pars prima missarum . . . juxta veterum Contrapuncti stylum* (Ffm. u. Lpz. 1673) und *Noviter inventum Opus . . . secundum harmoniam veri Praenestiniani styli majestaticam simulque regulas fundamentales Artis Musicae* (Wolfenbüttel 1686; vgl. WaltherL, 603) beleuchten zwar noch den „Palestrinastil" als den „alten Stil" des (im Sinne Bernhards) stilübergreifenden Contrapunctus. H. I. Fr. v. Biber deklariert hingegen den (trotz des ad libitum beigegebenen Basso continuo) strengen Stil seiner *Missa a 4 in contrapuncto* (Ms. Wien, wohl um 1670) nur noch durch „in contrapuncto". Die Tendenz, den contrapunctus als einen speziellen Stil aufzufassen, der mit den „notwendigen Gesetzen, Regeln und Axiomen" des Komponierens, zugleich aber mit der Kunst Palestrinas in Verbindung steht, zeigt sich auch – trotz einer insgesamt heterogenen Stillehre – bei M. Vogt, der definiert:

Conclave thesauri magnae artis musicae (Prag 1719): Contrapunctus, stylus musicus, ubi plurium vocum concentu pars ambulat, pars haeret, pars alteri se imponens dissonat (3).

Vogt hebt somit die Eigenständigkeit der Stimmen hervor, die in einer nahezu äquivalenten Bestimmung als „polyphon" angesprochen wird („Polyphonium plurium vocum concentus", ibid. 6; vgl. auch Art. *Polyphon, polyodisch* IV. (4), S. 17-19), bezeichnet aber neben und unabhängig von Bemerkungen über nationale Stile und einem Abriß der Kircherschen Stillehre auch die beiden Hauptrubriken der zweigeteilten Contrapunctuslehre (siehe oben IV.(2)(a-b)) als „Stile":

ibid.: Stylus alius est floridus, alius simplex & non floridus. Floridus varijs gaudet passagijs, & figuris. Non floridus has parum, aut nihil curat. In contrapuncto styli floridi non est usus tantus, quantus stylo alio quocunque (209).

Von ihnen aber läßt sich inhaltlich jene Passage nicht trennen, die auf die 36 „Regulae musicae, sententiae et axiomata" hinleitet:

ibid.: MUsicam esse verè scientiam, & respectivè artem nemo bonorum, & fundamentalium Musicorum ignorat. Unde Compositio necessarijs legibus, regulis, & suis axiomatibus inniti debet. Volebat Marcellus II. Papa tollere musicam de Ecclesijs ut autem Virtuosissimus ille in arte Musica Magister Palestrina, qui floruit jam sub Julio III. probavit vicium non esse in scientia, & in arte Musica, sed in irregulato saepe Compositore, stetit Musica, & substitit. Unde idem Magister Missam composuit intitulatam Missa Pape Marcelli, & eam post Paulo IV. dedicavit (108).

(a) Vor allem aber durch J. J. Fux kam es zu einer Identifizierung von Kontrapunkt und „Palestrina-Stil", der zum satzdidaktischen Vorbild und zum Ideal von Kirchenmusik wurde.

Fux huldigt dem pränestinischen Meister auf das eindrücklichste: er nennt ihn „clarissimum Musicae lumen", dem unablässig nachzustreben sei, erhebt ihn durch die Namenswahl der Personen des Lehrdialogs – Aloysius (anspielend auf Palestrinas Familiennamen Pierluigi = Petrus Aloisius) und Joseph – zum fingierten „Magister" der gesamten Abhandlung, während er selbst sich als dessen Schüler ausgibt, und deklariert den contrapunctus als „princeps objectum" dieser Satzlehre:

Gradus ad Parnassum (Wien 1725), Praefatio: . . . secundam partem dialogicè tractandam assumpsi, ubi per Aloysium, Magistrum, clarissimum illud Musicae lumen Praenestinum, vel ùt alii volunt, Praeestinum intelligo, cui totum, quidquid in hoc genere scientiae in me est, in acceptis refero, cujusque memoriam, dum vivam, maximo pietatis officio prosequi nunquam desinam . . .
Dialogus: . . . quid nomine *Contrapuncti* intelligendum sit . . . Hoc enim erit nostri Studii, nostrique laboris princeps objectum (44);
Exercitii V, Lectio VII: De Stylo à Capella . . . cujus Styli extra controversiam Princeps est Aloysius Praenestinus, illud Musicae lumen, quem tibi imitandum . . . etiam atque etiam commendo (244).

Der an Palestrina orientierte Stil, nämlich jene Unterart des Stylus Ecclesiasticus, die (im Gegensatz zu Stylus mixtus) Stylus à Capella heißt (und einer Ausführung sowohl mit als auch ohne Instrumente offensteht [!], 242 f.), ist keinesfalls die einzige Kategorie der Stillehre bei Fux, bestimmt aber die satztechnische Unterweisung nahezu ausschließlich. Die weite Verbreitung und der geradezu kanonische Rang der Fuxschen Schrift trugen entscheidend dazu bei, daß sich der Terminus Kontrapunkt während des 18. und 19. Jh. vornehmlich im Sinn von Stil „à Capella" oder „alla Palestrina" (WaltherL, 460) dem Bewußtsein einprägte. Methodisch ging er aus dem hervor, was L. Mozart „Contrapuncts wissenschaft" nannte (Brief an seinen Sohn vom 28. 9. 1777; W. A. Mozarts *Briefe u. Aufzeichnungen* II, 19, Nr. 337) und

was in der Fux-Nachfolge auch als „strenger Satz" gelehrt wurde:

J. G. Albrechtsberger, *Anweisung zur Composition* (zit. nach *J. G. Albrechtsberger's sämmtliche Schriften*, hg. v. I. v. Seyfried, Wien [1826], ²1837, II): Zu dem strengen Satze gehören ... die fünf ersten Gattungen, wie sie ... im Fuxischen Lehrbuche vorgestellt werden ..., die kirchenmäßigen Nachahmungen, ferner die männlichen und ernsthaften Contrapuncte, ohne oder mit einem Choral, sodann die einfachen und die Doppelfugen, endlich der Canon; kurz ... alle contrapunctische Sätze alla Capella für die Singstimmen, besonders die ohne Begleitung eines Instruments (22).

Systematisch stellte die Theorie vor allem „contrapunctischen" und „galanten Styl" einander gegenüber, wie z. B. Fr. W. Marpurg im Blick auf die Kadenzbildung:

Kritische Briefe über d. Tonkunst II (Bln 1763), 66. Brief vom 27. 6. 1761: Im contrapunctischen Styl muß die ganze Cadenz, wenigstens zum Schluße eines Stückes, allezeit förmlich seyn. In der galanten Schreibart wird dieserwegen keine Ceremonie gemacht, und kann in allen Fällen ... die förmliche und nicht förmliche, ohne Unterscheid gebrauchet werden ... Doch hat die förmliche auch im galanten Styl für die Kirche, vor der nicht förmlichen den Vorzug (13 f.; vgl. dazu das Zit. aus KochL im Art. *Polyphon, polyodisch* IV. (1) (a), S. 7).

Im 19. Jh. gruppierten sich um den Kontrapunkt als „strengen Satz" und „Kirchenstil" weitere emphatische Charakterisierungen. Nachdem schon Kirnberger dem Begriff des „reinen Satzes" Nachdruck verliehen hatte – z. B. führe der „Contrapunkt ... zu dem reinen Satz, in so fern er blos die Harmonie betrifft" (in Sulzers *Allg. Theorie d. Schönen Künste* I, Lpz. [1771/72], ²1792, 579) –, maß A. Fr. J. Thibaut die Musik insgesamt an einem Dogma von „Reinheit":

Über Reinheit d. Tonkunst ([Heidelberg 1825] ⁷Freiburg i. Br. u. Lpz. 1893) II: der Kirchen-Styl ist fast ganz verloren; der Oratorien-Styl ist fast überall in den Opern-Styl übergegangen; der Opern-Styl oft in das Unreine, Tolle, Gemeine, Ueberspannte; und dieses letzte Allerlei hat man häufig wieder in der Kirche einzuschwärzen gesucht (27).

L. Spohr sprach vom „gebundenen Styl, dem einzigen für die Kirche passenden" sowie vom „ächten, frommen Kirchenstyl" (*Selbstbiographie* II, Kassel u. Göttingen 1861, 134, 157), dessen periphere Rolle gerade in Spohrs (die Tendenzen seiner Epoche umspannendem) Oeuvre zeigt, wie sehr es sich bei derartigen Charakterisierungen um „typische Kennzeichen einer Restaurationsbewegung" handelt (Rummenhöller, 1967, 36).
Historisch galt der Palestrina-Stil als Fortsetzung des nicht minder zum Inbegriff kontrapunktischer Kunst erhobenen Stiles der Niederländer:

A. W. Ambros, *Gesch. d. Musik* IV (hg. v. G. Nottebohm, [Lpz. 1878] ²1881): In einer neuen Redaction, als „Palestrinastyl", beherrschte der niederländische Styl abermals die gesammte Tonkunst (150).

Obwohl sich im 20. Jh. das Bedeutungsspektrum des Terminus Kontrapunkt angesichts vertiefter Kenntnisse und gewandelter Interpretationen der Musikgesch. wie auch aufgrund neuer mus. Entwicklungen erweiterte (siehe unten VII. (3) (c-d)), konnte eine relativ feste Assoziation von „Palestrinastil" und „Kontrapunkt" überdauern, nicht zuletzt dank grundlegender Schriften wie:

Kn. Jeppesen, *Der Palestrinastil u. d. Dissonanz* (Lpz. 1925), ders., *Kontrapunkt. Lehrbuch d. klass. Vokalpolyphonie* (zunächst dänisch, Kopenhagen 1930); K. G. Fellerer, *Der Palestrinastil u. seine Bedeutung in d. vokalen Kirchenmusik d. 18. Jh.* (Augsburg 1929).

(b) Die Hochschätzung des „praenestinischen" Kontrapunktstils als des satzdidaktischen Vorbildes und kirchenmusikalischen Ideals wurde allerdings durch gleichzeitige und ZUNEHMENDE RELATIVIERUNG SEINER AKTUELLEN KOMPOSITORISCHEN BEDEUTUNG ODER AUCH RADIKALE ABLEHNUNG begleitet.
So sieht E. T. A. Hoffmann bei voller Würdigung des Kontrapunkts als Stil zugleich auch seine Grenze als stilistisch determinierter Lehre, die zu ergänzen sei durch „das, woraus der Künstler die Kraft des Bildens schöpfen, oder vielmehr in das lebendige Wirken rufen muß":

Alte u. neue Kirchenmusik (AmZ XVI, 1814): Die Klage ..., daß die neuere Zeit arm an Werken für die Kirche blieb, ist nur zu gerecht. Viele haben als Ursache dieser Armut angegeben, daß die jetzigen Komponisten das tiefe Studium des Kontrapunkts, welches durchaus nötig ist, um im Kirchenstil zu schreiben, gänzlich vernachlässigten (209) ... Das Studium des Kontrapunkts ist nichts, als die, jedem, der ein Gebäude aufführen will, zu erwerben nötige, genaueste Kenntnis der innern Struktur: aber das tiefe, anhaltende Studium der Werke großer Meister wohl nur das, woraus der Künstler die Kraft des Bildens schöpfen, oder vielmehr in das lebendige Wirken rufen muß (*Schriften zur Musik*, hg. v. Fr. Schnapp, München 1977, 231).

Respektloser hatte bereits J. Mattheson vom „alten, verdrießlichen und unverständlichen Contra-Punct-Styl" gesprochen und sogar dessen kirchenmus. Domäne angefochten:

Der Mus. Patriot (Hbg 1728): Es soll uns demnach nicht irren, noch ärgerlich vorkommen, wenn etwa in der Kirche nicht allezeit nach dem alten, verdrießlichen und unverständlichen Contra-Punct-Styl, ohne Veränderung, sondern nach heutigem, abwechselnden Gebrauch, zu rechter Zeit, lustig, freudig, beweglich und lieblich musiciret wird (14).

Zuvor aber hatte schon Niedt für einen ganz „nach Inclination der Zuhörer" ausgerichteten „Kirchen-Styl" plädiert:

Mus. Handleitung III (Hbg 1717), 4, 3: Wer Kirchen-Music setzen will/ erkundige sich erstlich der Zuhörer Inclination, ob sie Moteten/Concerten oder Arien lieben/ darnach richte er die Music ein: So hat er alle Regeln des Kirchen-Styls ohnfehlbar beysammen (38).

Und dies geschah in einer Schrift, die es gleich zu Beginn darauf anlegt, den Nimbus des Wortes „Contra-Punct" gründlich zu zerstören:

op. cit., 1, 1: 1. DAs Wort Contra-Punct passiret bey Musicalischen Ignoranten vor ein grosses Musicalisches Wunder-Thier. 2. Ich habe offtmahls selbst anhören müssen/ wie solche Käutzgen/ wenn sie/ absonderlich inter pocula (denn da sind alle Narren klug) mit einander über wohlgesetzte Stücke raisonniren wollen/ ihre Geist- und Kunstreiche Sentenz in diesen Worten abgefasset: „Der Componiste setzt zwar gute Sachen/ und hat artige Inventiones; aber ist es nicht schade/ der Mensch verstehet keinen Contra-Punct![“] Das heisst nun so viel: Der Mensch kan zwar gut lesen/ aber er versteht das Buchstabiren nicht. Ich muß bekennen/ ich habe über solche thörichte Reden das Lachen zu verbergen

mich offt in die Zunge beissen müssen/ damit ich sie nur in ihrer Weißheit nicht verstöhrte/ wenn solche Klüglinge dergleichen Limmelhafftes Kuh-dicium vorgebracht ... 3. Damit aber nun inskünfftige dieses Wunder-Thier/ der Contra-Punct, den Musicalischen Klüglingen nicht mehr so tieffes Nachsinnen erwecke ... so will ich hiemit so wohl denen Anfängern/ als auch anderen selbst eingebildeten Ignoranten den Contra-Puncts-Grütz gekocht/ gebraten/ gesotten/ geblasen/ und gekauet ins Maul streichen. 4. Der Contra-Punct ist in dem Musicalischen A. B. C. eigentlich das Buchstabiren/ da ich lerne die Buchstaben zusammen zu setzen/ und Sylben daraus zu formiren ... 6. Auf dem Clavir wird beym Spielen des General-Basses ein ordentlicher Contra-Punct gemacht/ und dannenhero ist nur mein erster Theil vom General-Baß durchzusehen/ da wird man gar leichtlich ohne grosse Spanische Brillen solches Wunder-Thier erkennen [Fortsetzung oben zit. unter VI.] (1 ff.).

Frei von Niedtschem Sarkasmus, doch nicht weniger entschieden wendete sich A. B. Marx dagegen, im kontrapunktischen Stil – ausdrücklich auch Palestrinas – ein hohes Ideal zu sehen:

Die Musik d. 19. Jh. u. ihre Pflege. Methode d. Musik (Lpz. 1855): [in der Kontrapunktik liege] nichts Tiefers, als das Bedürfniss eines Tonspiels, des Wechsels um nicht allzufrüh zu ermüden, und des Festhaltens um nicht in Wirrniss und Zerstreuung zu gerathen. Dieses Wesen ist vorherrschend geblieben in der ganzen mittelaltrigen Kirchenmusik bis Palestrina – und über ihn hinaus. Dass keine tiefere Bedeutung in all' diesen melodisch-polyphonen Tongeweben liegt, muss der Unbefangne, trotz des Nimbus den Thibaut und andre phantastische Dilettanten um die Spätlinge dieser Richtung schimmern lassen, anerkennen, wenn er bemerkt, dass dieselben Formen und Formeln zu den entgegengesetztesten Stimmungen und Worten verwendet werden und sinnvolle Betonung des Worts, bedeutsames Anklingen der Stimmung nur in kurzen Ausnahmen und zufällig – nämlich unmotiviert – hervortritt (66).

Wertete Marx das neutrale, objektive Verhältnis der Musik zu den „Stimmungen" der benutzten Texte als Indiz dafür, daß die Kontrapunktik ein beliebiges „Tonspiel" ohne „tiefere Bedeutung" sei, so bezichtigte H. Berlioz, ungleich schroffer, „die alten Contrapunctisten" des „Cynismus und des Blödsinns", ja der „Barbarei", sofern sie weltliche Cantus firmi, Chansons u. ä. in geistlichen Komp. verwendeten:

Ueber „Kirchenmusik" v. Joseph d'Ortigue: man weiß, bis zu welchem Grade des Cynismus und des Blödsinns die alten Contrapunctisten es getrieben haben, welche zu Themas ihrer sogenannten kirchlichen Compositionen Volkslieder nahmen ... Man kennt die Messe von l'Homme armé. Der Ruhm Palestrinas besteht darin, dieser Barbarei ein Ende gemacht zu haben (*Gesammelte Schriften*, übers. u. hg. v. R. Pohl, Lpz. 1877, I, 311).

Vorwürfen wie den zitierten, der „Contra-Punct" sei „alt" und „unverständlich" (Mattheson), werde überbewertet und zu Unrecht mystifiziert (Niedt), entbehre vor allem aber der speziellen Übereinstimmung von Musik und Gehalt (Marx), gesellten sich weitere hinzu. Den Romantikern erschien jede vorrangige Berufung auf „Regeln" – statt auf „Schönheit" – ebenso suspekt wie die „alte, klassische Form", sofern sie nicht mit neuem Geiste zu erfüllen ist:

R. Schumann, *Aus Meister Raros, Florestans u. Eusebius' Denk- u. Dichtbüchlein* (zw. 1831 u. 1834): *Von Kontrapunktlern*. Verweigert dem Geist nicht, was ihr dem Verstand nachseht; quält ihr euch nicht in den jämmerlichsten Spielereien, in verwirrenden Harmonien ab? Wagt es aber einer, der eurer Schule nichts verdankt, etwas hinzuschreiben, das nicht eurer Art ist, so schmäht ihn der Zorn. Es könnte eine Zeit kommen, wo man den von euch schon als demagogisch verschrienen Grundsatz: „was schön klingt, ist nicht falsch", positiv in den verwandeln würde: „alles, was nicht schön klingt, ist falsch". Und wehe dann euren Kanons ... und namentlich den krebsförmigen! (Fl.) (*Gesammelte Schriften* 5Lpz. 1914, I, 22); ebenda: *Die Kontrapunktischen*. Es ist ihnen nicht genug, daß der Jüngling die alte klassische Form als Meister in seinem Geist verarbeitet; er soll es sogar in ihrem. (E.) (ebenda, 27).

Vgl. hierzu auch den oben VI. zit. Passus aus R. Wagners *Das Kunstwerk der Zukunft* und ebenda anschließende Wendungen wie „dieses kontrapunktische Kartenhaus" (89); „der harmonisirte Tanz fiel als wohlschmeckende Beute in die Hände des kontrapunktirenden Mechanismus ... das lederne Riemenwerk dieses kontrapunktisch geschulten Tanzes. .." (90).

Kontrapunkt als Stil wie als Lehre wurde nachgerade zum Gegenpol all dessen, worauf sich das gewandelte Kunstverständnis berief. Eindrücklicher vielleicht als an Zeugnissen drastischer Polemik zeigt sich dies an beiläufigen Äußerungen von Gewährsleuten, die gerade für ihre Verehrung älterer Musik bekannt waren:

So beschreibt F. Mendelssohn Bartholdy noch vor Überarbeitung seiner *Hebriden*, op. 26, selbstkritisch einen Mangel an Kolorit (Brief nach Haus aus Paris vom 21. 1. 1832): ... die ganze sogenannte Durchführung schmeckt mehr nach Contrapunkt, als nach Thran und Möven und Laberdan, und es sollte doch umgekehrt sein (*Reisebriefe 1830–1832*, hg. v. P. Mendelssohn Bartholdy, Lpz. 1862, 326 f.).

Und L. Spohr kommentiert eine konzertante Aufführung von Mozarts *Titus* in Halle von 1804, bei der D. G. Türk sich nach Weigerung eines Sängers nicht scheute, die gesamte Titelpartie auf dem Kielflügel darzubieten, mit der Bemerkung: So viel wurde mir aber an jenem Abend klar, daß man ein gelehrter Contrapunktist und doch ohne irgend eine Spur von Geschmack sein kann (*Selbstbiographie* I, 78).

Aus solchen Momenten resultierte die in Musiklexika des 19. Jh. verbreitete Unterscheidung zwischen dem „Contrapunktisten" und dem „Komponisten" in Analogie zu „Grammatiker" und „Dichter":

KochL (Ffm. 1802): Der Gegenstand des Contrapunktisten ist die grammatische oder schulgerechte Verbindung der Töne, und seine Hauptabsicht gehet auf diese Correktheit der Kunstprodukte. Der Gegenstand des Komponisten hingegen betrifft die ästhetische Verbindung der Töne; sein Hauptzweck ist demnach, ästhetischen Werth oder Ausdruck über seine Kunstwerke zu verbreiten (389; vgl. auch SchillingE II, 302; GaßnerL, 211).

(3) Neben dem Verständnis von Kontrapunkt als vorbildhaftem oder auch überlebtem strengen Satz und Kirchenstil entwickelte sich im 19. Jh. ein VON DEN BISHERIGEN GRUNDLAGEN DER LEHRE LOSGELÖSTES VERSTÄNDNIS DES TERMINUS. Durch die Gegensatzbildung von „harmonisch" und „kontrapunktisch", eng verknüpft mit der von „homophon" und „polyphon", wurde Kontrapunkt zur Bezeichnung für einen SATZTYPUS ODER „STIL", DER PRIMÄR EINE GLEICHZEITIGE UND WECHSELSEITIGE MELODISCHE WIE RHYTHMISCHE VERSELBSTÄNDIGUNG MEHRERER STIMMEN AUSPRÄGT. Der neue Begriffsinhalt öffnete sich jedweder Art von „Stimmführung", verschloß sich aber (weitgehend) der nun die „Harmonik" betref-

fenden Klangbildung. Die neue Akzentuierung drückt sich sogar orthographisch aus, wenn „Contrapunctisch. . ." (Versetzungstechnik) und „Contrapunctist" („Grammatiker") in SchillingE (II, 302) von „Kontrapunkt" („polyphone Schreibart") getrennt sind:

A. B. Marx in: *Encycl. d. gesammten mus. Wiss.* IV (Stuttgart 1837): Kontrapunkt, eine aus dem Lateinischen punctum contra punctum (nämlich Punkt oder Note gegen Note) hergenommene Benennung für polyphone Schreibart, d. h. solche, die zwei oder mehr melodisch ausgebildete Stimmen gleichzeitig mit einander verbindet und fortführt (188) . . .; bezeichnet zunächst die Composition in zwei oder mehr mit einander gehenden Stimmen, umfaßt also in diesem weitesten Sinne alle mehr als einstimmige Musik. Bestimmter aber verstehen wir darunter . . . den Satz, welcher zwei oder mehr wahrhaft selbständige (nach den Grundsätzen der Melodik ausgebildete) Stimmen mit einander verbindet (190).

Der Kontrapunkt als IM UMFASSENDEN SINN „POLYPHONE SCHREIBART", als Satz, der „wahrhaft selbständige (nach den Grundsätzen der Melodik ausgebildete) Stimmen" verbindet, wurde verständlicherweise mit Nachdruck in seiner größeren stilistischen und historischen Reichweite gewürdigt, vgl. z. B.:

M. Hauptmann, Brief an Fr. Hauser (3. 4. 1862): Ein Artikel ist noch über Contrapunkt, der, ausgeführt, nicht übel sein würde, um das eigentliche Wesen des Contrapunktes, sein Lebendiges zu besprechen, zu zeigen wie der Contrapunkt nicht etwa blos in der Fuge oder im Canon seinen Platz habe, sondern eben so in der Sonate, im Lied, in der Oper wie in der Kirche, und nicht in harmonischen Knaupeleien bestehe: überhaupt mehr, als in melodischen und harmonischen Bedingungen, in rhythmisch-metrischen, und im weitesten Sinne in der Synkope, nicht einzelner Noten, sondern des metrischen Gegensatzes überhaupt ... (Briefe von M. H. an Fr. H., hg. v. A. Schöne, Lpz. 1871, II, 230 f.);
H. Riemann, *Große Kompositionslehre* II (Bln u. Stuttgart 1903): für uns ist der kontrapunktische Stil nicht ein Stil, der einer vergangenen Zeit angehört und mit dieser abgestorben ist, sondern vielmehr ein Stil, den allerdings eine weiter zurückliegende Zeit bereits zu einer großen Höhe und Vollendung geführt hat, der aber damit ein unveräußerlicher Besitz aller Folgezeiten geworden ist. Allein schon der in die Zeit des wiedererwachenden Verständnisses für die Kunst Bachs fallende „letzte Beethoven" ist Beweis genug, daß der Kontrapunkt ebensowenig durch die Wiener Klassiker definitiv abgethan ist wie durch die Florentiner Monodisten von 1600 (3).

(a) Bezog M. Hauptmann „das eigentliche Wesen des Contrapunktes, sein Lebendiges" bereits auf rhythmisch-metrische Bedingungen, so setzte er wohl nicht nur melodische Selbständigkeit, sondern auch das von anderen Autoren erwähnte polyphone Abwechseln der Stimmen „als Hauptstimme" bzw. den Fall, daß „THEMATISCH GEARBEITET" wird, voraus:

A. B. Marx, *Die Lehre v. d. mus. Kompos.* I (Lpz. [1837] [2]1841): Da in polyphonen Sätzen keine Stimme die Hauptstimme ist, sondern jede zu ihrer Zeit vorherrschen kann und alle sich zu voller Selbständigkeit entwickeln, so führt dies auf den Gedanken, von zwei oder mehr polyphonen Stimmen eine jede zu ihrer Zeit als Hauptstimme zu gebrauchen (7);
KochL (Ffm. 1802): *Contrapunktisch* . . . man bezeichnet damit insbesondere diejenige Einrichtung eines Satzes, die man besser und gewöhnlicher durch die Redensart, das Stück ist thematisch gearbeitet, ausdrückt. → *Thematisch* (389); [was] hauptsächlich in den mannigfaltigen Wendungen und Zergliederungen des Hauptsatzes, ohne Beymischung vieler Nebengedanken, bestehet (1533).

Der Zusammenhang von Kontrapunkt und „thematischer Arbeit" bedarf nach R. Stephan besonderer Betonung:

Über Mendelssohns Kontrapunkt, in: *Das Problem Mendelssohn*, hg. v. C. Dahlhaus (Regensburg 1974): immerhin wäre es an der Zeit, über die Bedeutung des Kontrapunkts in der Musik des 19. Jh. unvoreingenommener als bisher zu sprechen und endlich der Einsicht zum Durchbruch zu verhelfen, daß Kontrapunktik kein Gegensatz zur motivisch-thematischen Arbeit ist, sondern einer ihrer wesentlichen Bestandteile. Die Annahme eines Gegensatzes mag für das 18. Jh. (vielleicht) zeitweise begründet erscheinen, für das 19. Jh., ja für alle Zeit nach Mozarts Spätwerk, erscheint eine solche Annahme alles andere als gerechtfertigt (201).

Riemanns oben zit. übersteigert wirkendes Diktum, der – in jenem geweiteten Sinne verstandene – kontrapunktische Stil sei „ein unveräußerlicher Besitz aller Folgezeiten", blieb, zumindest bisher, unwiderlegt, denn auf alle Epochen – nachdem der „alte" Kontrapunktstil zu einem „historischen" wurde – fand der Terminus Anwendung und wahrte dadurch seinen Rang. Einen besonderen Kristallisationspunkt für diesen Sprachgebrauch bildete das Werk J. S. Bachs:

J. N. David, *Der Kontrapunkt in d. mus. Kunst* (Vortrag beim 26. Bachfest Bremen 1938): Das Maß für alle große kontrapunktische Musik hat Joh. Seb. Bach aufgestellt (Bach-Jb. XXXVI, 1939, 56).

(b) Eine weitere Akzentuierung erfuhr dieses Verständnis des Terminus als AM WERK J. S. BACHS ORIENTIERTER „LINEARER" KONTRAPUNKT. Obwohl Bach bereits während des 19. Jh. zu einem – nach Palestrina neuen und andersartigen – Inbegriff von Kontrapunktik wurde, fanden Bachs Werk wie der Kontrapunkt ihre zugespitzteste wechselseitige Interpretation in E. Kurths monumentaler Arbeit, die, bestimmt von psychologischen Kategorien, den Ausdruck „linearer Kontrapunkt" einführte und an Bachs „melodischer Polyphonie" explizierte. Kurths Grundgedanke, „in die Kontrapunktik von der Linie als Einheit und Urgebilde aus einzudringen", setzt eine – aus der mus. Wirkung begründete – Spaltung von Harmonik und linearem Kontrapunkt voraus:

Grundlagen d. linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil u. Technik v. Bach's melodischer Polyphonie (Bern 1917) II, 1: Das Problem des Kontrapunkts ist eigentlich schon mit der allgemeinsten Einstellung zur linearen Satztechnik gewonnen. Harmonische und kontrapunktische Satzanlage sind von Grund auf Gegensätze, nicht nur an der Oberfläche der Erscheinungen, die hier mehr melodische Entfaltung, dort mehr akkordliche Wirkung hervortreten lässt. Der Gegensatz beider Setzarten ist allgemein damit zu umschreiben, dass die eine vom Akkord als Anfang und Einheit ausgeht und auch in der ganzen Durchführung des Satzentwurfs die akkordlichen Wirkungen voranstellt . . . die andere Technik hingegen soll von der melodischen Linie als Element ausgehen und ihr Ziel geht dahin, mehrere gleichzeitige Linien entwickeln zu können, aber so, dass stets die lineare Auswirkung als das Vorwaltende und das Hauptziel

vorangestellt bleibt, während die harmonischen Vertikalerscheinungen, die über die Linienzüge übergreifen, das Sekundäre darstellen, wie dort die Stimmführung (97).

Kurths Versuch, beide Bereiche nicht nur im seit dem 19. Jh. ausgeprägten Sinn unterschiedlicher Tendenzen („hier mehr melodische Entfaltung, dort mehr akkordliche Wirkung") zu erfassen, sondern als Gegensätze „von Grund auf" auszugeben, gründet in einem autosuggestiv energetischen Verständis mus. „Bewegungszüge" und bleibt letztlich eine „Forderung an das musikalische Hören" (Dahlhaus, 1962, 59):

Kurth, *op. cit.*: Die Entwicklung des musikalischen Geschehens ist für beide Setzarten so zu kennzeichnen, dass die melodisch-polyphone (kontrapunktische) Schreibweise von der Linie ausgeht und mit dem Verknüpfen gleichzeitiger Linien in die Klänge hineinleitet, die ihr Vertikaldurchschnitt zeigt, während bei der akkordlichen Schreibweise aus dem Gerüst der Klangfolgen eine mehr oder minder gesteigerte Lebendigkeit und Beweglichkeit der Stimmführung hervortreten kann. Beruht die harmonische Setzweise in massiven Vertikalfundamenten und im Klangspiel der akkordlichen Wirkungen, so beherrscht den kontrapunktischen Satz die Energie der Bewegungszüge; der Wille zur Linienstruktur, der horizontale Entwurf bleibt immer das Primäre und der tragende Grundzug (98).

Die Eindringlichkeit, mit der Kurth diese Konzeption ihren inneren Widersprüchen und historischen Gewaltsamkeiten zum Trotz verfolgte, machte auch vor einer radikalen Terminuskritik nicht halt: sie verwirft ausgerechnet den in der Tat ursprünglichen Bezug der Töne „Note gegen Note" in der Meinung, er beträfe „geradewegs den Begriff ... des Akkords", proklamiert das Prinzip „Linie gegen Linie", tilgt aber schließlich auch noch den in „contra" verbliebenen Rest eines „vertikalen" Moments und ersetzt „kontrapunktisch" durch „paralinear":

op. cit.: ... Erklärung des Namens „Kontrapunkt" ... Selten klärt schon eine Bezeichnung in so deutlicher Weise über Grundgedanken und Grundmangel einer ganzen Disziplin auf, wie es hier der Fall ist. In dem Worte „Kontrapunkt" liegt schon im Keime die Begriffsverquickung vor, welche die ganze übliche Theorie von mehrstimmig-melodischer Schreibweise durchsetzt und von ihrem eigentlichen Sinn und Ziel abdrängt. „Kontrapunkt" heisst „Punctum contra punctum", d. h. „Note gegen Note"; also das Gegeneinandersetzen von Tönen ... [das] Gleichzeitigkeitsverhältnis von je zwei Tönen, [der Ausdruck] träfe geradewegs den Begriff der vertikal-harmonischen Erscheinung, des Akkords. Der Name „Kontrapunkt" bedeutet also genau das Gegenteil von dem, was er besagen soll; denn die melodisch-polyphone Schreibweise ist der Gegensatz zu einer solchen, die jeden Ton einer Stimme mit einem Einzelton einer anderen verbindet, Note gegen Note setzt; sie zielt dahin, dass Linienzüge sich nebeneinander entwikkeln ... Liegt daher im Namen „Kontrapunkt" schon das Abirren vom mehrstimmigen Linienprinzip ausgedrückt, so wäre bei der Wahl eines den horizontal durchgeführten Satzentwurf deutlicher ausprägenden Ausdrucks davon auszugehen, dass nicht Note gegen Note, sondern Linie gegen Linie gesetzt wird und statt von kontrapunktischer eher von kontralinearer Schreibart zu sprechen, oder besser noch, da die melodischen Züge nicht eigentlich gegen einander gesetzt werden, sondern nebeneinander verlaufend, durch ihre Gleichzeitigkeit möglichst ungehindert, von paralinearer Schreibart ..., wie überhaupt die Silbe „contra" hier schon auf eine vertikale Satzeinteilung weist, während παρά mehr auf vorbeistreichende Bewegung deutet (99 ff.).

Wenngleich das Wort „paralinear" und Kurths Sicht, die Note-gegen-Note-„Kettung" sei „das negative Moment im Satz" (142), kaum Resonanz fanden, gewann der Ausdruck „linearer Kontrapunkt" fast den Charakter eines Schlagwortes, dessen Assoziation von „Kontrapunkt" und „Linearität" – daneben auch von „Polyphonie" (vgl. Art. *Polyphon, polyodisch* IV. (1), bes. S. 6 f.) – zwar vage, doch historisch weiträumig die Phänomene der Verselbständigung mehrere Stimmen umspannte. Auch für Kurth ist J. S. Bach der Kronzeuge des kontrapunktischen Stils, allerdings – unter der Prämisse von der „Sonderung des horizontalen und vertikalen Grundzuges" (141) – immer jener (an zahlreichen Beispielen oft scharfsinnig diskutierten) „Linienkunst" (148) bzw. „frei ausgesponnenen Linienformung Bach's" (149). Unvoreingenommener als Kurth bestimmte A. Halm den kontrapunktischen Stil, indem er sowohl das „gleichzeitig Vielfältige", die „freie Selbständigkeit befreundeter Stimmen" hervorhob als auch die ambivalente Rolle der „Harmonie" (zu unterscheiden von „Harmonik") erkannte (deren Metapher „vertikaler Querschnitt" offenbar in Kurths „Vertikaldurchschnitt", siehe Zit. oben, aufgegriffen wurde):

Von zwei Kulturen d. Musik ([München 1913] [3]Stuttgart 1947): ... insofern, als die kontrapunktische eben vorzüglich melodische Kunst, der kontrapunktische der Stil des gleichzeitig Vielfältigen von Melodie ist (XXXIII); Im kontrapunktischen Stil nehmen also die Stimmen, zudem dass sie mit den andern zusammen harmonische Werte schaffen, noch die melodische Verantwortlichkeit für ihre Existenz auf sich; ja der harmonische Eindruck entsteht, bei hoch entwickeltem Kontrapunkt und in dem seiner Aufgabe gewachsenen Zuhörer, sekundär, wie durch einen vertikalen Querschnitt; die Harmonie ist das gemeinsame Produkt der einander in freier Selbständigkeit befreundeten Stimmen, oder der Geist ihrer Freundschaft. Für den Komponisten aber wird sie wohl häufiger das Primäre, das Vorgesetzte sein, dem seine melodische Kunst erst die Freiheit für die einzelnen darstellenden Stimmen abgewinnt, das er um dieser Freiheit willen auch nicht selten modifiziert (XXXIV f.); *Beethoven* (Bln 1927): Der alte Kontrapunkt war nicht auf die Harmonik gerichtet; er ließ sich zwar durch die Harmonie regulieren, aber nicht durch die Harmonik, als die strukturell zu verwaltenden harmonischen und tonalen Kräfte, beherrschen (312).

(c) Ließ sich kontrapunktischer Stil auf Bachs Werk noch im Sinne eines Generalbegriffs anwenden, so erscheint „Kontrapunkt" im Blick auf die Folge-Epochen als DISKONTINUIERLICH AUFTRETENDER, ABER SUBSTANTIELL WICHTIGER SATZTYPUS IN KLASSISCHER UND ROMANTISCHER MUSIK. Doch gerade, wenn die in beiden Fällen unterschiedliche Reichweite des Terminus mehr oder minder verborgen blieb, rückte dieser hier wie dort ins Licht einer durchaus vergleichbaren Bedeutsamkeit:

W. H. Riehl, *K. M. von Weber als Klavierkomponist* (1858), in: *Mus. Charakterköpfe* II (Stuttgart [1860] [3]1869): Bach hatte alle Tiefen der Contrapunktik im Instrumentalsatze durchmessen, Haydn, Mozart und Beethoven alle Anmuth, Plastik und Kraft der Melodie in ihrem maßvollen Verbande mit den Künsten des Contrapunktes und des Modulationseffektes (284);

ders., *Haydns Sonaten* (1858), ibid.: Allein nicht „die Strenge des Styles und die magisterhafte Großheit einer erbarmungslosen Schule" [zit. W. v. Lenz] ist es, was Bach und Beethoven zusammenführt, sondern die ideale Mystik, die Transcendenz in Form und Gedanke, welche eben so tief aus gar mancher frei gesetzten Sarabande und Arie Bachs spricht, als aus den streng contrapunktirten Sätzen in Beethovens großer Messe, in seinen letzten Quartetten und Sonaten (351).

Vgl. auch das Zit. aus H. Riemann, *Große Kompositionslehre*, oben VII. (3).

Kennzeichnend für die durchaus positive Einschätzung von Kontrapunkt selbst im Kreise der Novatoren ist, daß Fr. Liszt ausgerechnet H. Berlioz, den Verächter der „alten Contrapunctisten" (siehe Zit. oben VII. (2)(b)), gegen den Vorwurf verteidigt, er sei „kein Eingeweihter in die Geheimnisse des Kontrapunktes":

Berlioz und seine „Harold-Symphonie" (1855): Der erste Teil der Symphonie . . . gibt uns sogleich durch seinen fugierten Anfang Gelegenheit, darauf hinzuweisen, wie grundlos die Vorwürfe waren, welche man Berlioz lange Zeit durch die Behauptung machte: er sei kein Eingeweihter in die Geheimnisse des Kontrapunktes. Wie gewöhnlich bei solchen Aussprüchen, stützte man sich auch hier auf das Witzwort eines großen Meisters und stellte dasselbe als sein endgültiges Urteil hin. „Berlioz", hatte Cherubini gesagt, „liebt die Fuge nicht – kein Wunder! sie macht sich auch wenig aus ihm." Wer sich überzeugen will, wie Berlioz den verbitterten Richterspruch Lügen gestraft hat, mag die meisterliche Beherrschung des Fugenstils im letzten Teil der „Sinfonie fantastique", im Trauermarsch in „Romeo und Julie" und in verschiedenen Teilen des „Requiem" verfolgen (*Gesammelte Schriften*, Volksausg. in vier Bänden, hg. v. J. Kapp, Bd. IV, Lpz. 1910, 150).

In ähnlichem Sinn sieht F. Draeseke das Vorspiel zu R. Wagners *Tristan und Isolde* als Inbegriff des Kontrapunkts im „modernen Style":

Der gebundene Styl. Lehrbuch für Kontrapunkt u. Fuge I (Hannover 1902): Daß aber der Kontrapunkt dem modernen Style sich nicht fügen könne, wird wohl am besten zu widerlegen sein durch R. Wagners Instrumentaleinleitung zu Tristan, die wenn irgend ein Stück der nach beethovenschen Litteratur auf ganz neuer Grundlage aufgebaut ist, vorzugsweise genannt und deren kontrapunktische Gestaltung als bewundernswert bezeichnet werden muß (5).

Allerdings begreift und lehrt Draeseke den Kontrapunkt faktisch als Anreicherung eines durch und durch harmonisch verstandenen Satzes – eine Prämisse, die nicht außer acht gelassen werden darf bei einem Diktum wie: „Denn Kontrapunkt ist eben nichts als Melodie" (8).

A. Schönberg (*Harmonielehre*, Wien [1911] [7]1966) bezieht sich auf den „Kontrapunkt Mahlers und Strauss'" (401), und an einer Fülle von Zitaten ließe sich nachweisen, wie nahezu alle maßgebenden Komponisten der hier – unter (c) – umrissenen Ära auch als Kronzeugen für „Kontrapunktik" in Anspruch genommen wurden.

(d) Die „Stilunabhängigkeit" von Kontrapunkt, verstanden als ein die melodische wie rhythmische Selbständigkeit mehrerer Stimmen ausprägender Satztypus, zeigt sich noch weitaus schärfer in einer vielfältigen Anwendung des Terminus auf Erscheinungen in der Musik des 20. Jh. Hier fungiert „Kontrapunkt" als Satz- oder auch Denkkategorie bzw. als im einzelnen sehr unterschiedliches Ingredienz der Neuen Musik.

Einerseits freilich bewahren überkommene Ausgangspositionen, Anschauungen und Wertungen durchaus gewichtigen Einfluß auf das mus. Denken und Schaffen, wie z. B. bei J. N. David:

Der Kontrapunkt i. d. mus. Kunst (Vortrag beim 26. Bachfest Bremen 1938): Kontrapunktische Musik ist auf jeden Fall Altersstil, denn sie kündet große ewige Wahrheiten in Schönheit. Im Gegensatz dazu könnte man die homophone Musik als den „Jugendstil" bezeichnen, denn sie kündet Schönheit mit dem großen Drang zur Wahrheit. Beide Gattungen der Musik sind Lebensformen, wie sie der Organisation in den einzelnen Menschen oder Menschengruppen entsprechen, kopf- oder herzwärts gerichtet. Beide Gattungen, und jede in ihrer Art, sind eine Versöhnung mit dem Leben und ein Mittel, die Individualität zu steigern (Bach-Jb. XXXVI, 1939, 61).

Andererseits ist unverkennbar, daß gerade kompositorisch neue Momente mit einer Denkkategorie „Kontrapunkt" im Zusammenhang stehen, die allerdings ein fortentwickeltes, gleichwohl nicht selten problembewußt am „altehrwürdigen Begriff" gemessenes Verständnis von Kontrapunkt voraussetzt:

D. de la Motte, *Kontrapunkt* (1964) in: *Terminologie d. Neuen Musik* (Bln 1965): Tragen wir an die neue Musik den altehrwürdigen Begriff Kontrapunkt heran, so werden wir von ihm wohl ein beträchtliches Maß an Elastizität, an Anpassungsfähigkeit, an . . . Toleranz fordern müssen (7).

Die Grenzen des entsprechend weit gefaßten Begriffs sieht de la Motte dort, wo die Überfrachtung einer einzelnen Stimme oder die bloße „Entfaltung eines Klangraumes" die „Harmonie von Miteinander und Gegeneinander, von Selbständig und Gemeinsam . . . [das] Kennzeichen aller kontrapunktischen Musik" (13), aufheben und zur Folgerung führen:

Von Kontrapunkt kann keine Rede sein, da das Ganze nicht aus mehreren getrennt wahrnehmbaren Einzelvorgängen besteht. Wohl hören wir Tongruppen gegeneinander, nicht aber gleichzeitige Abläufe, und Kontrapunkt ist nun einmal nicht punktum contra punktum sondern Vorgang gegen (und mit) Vorgang (15).

Im Rahmen derselben terminologischen Erwägungen betont S. Borris den durchaus problematischen Charakter eines Wortgebrauchs von Kontrapunkt –

Probleme d. Kontrapunkts (1964) in: *Terminologie d. Neuen Musik* (Bln 1965): In einem Zeitalter, in dessen Selbstverständnis sich das „Neu-Sein" oft polemisch und fast allergisch gegen Konvention, traditionelles Erbe oder gar historisierende Übernahmen ausgesprochen hat, kommt der Beschäftigung mit dem traditionsbeladenen Kontrapunkt eine besondere Bedeutung zu. In den meisten Fällen vollzog sich die Beziehung zum Kontrapunkt sowohl im Schaffen wie beim Reflektieren im Bewußtsein einer problematischen Spannung. Hierin hat sich nach dem Ende des polyphonen Zeitalters und der letzten Ausformung kontrapunktischer Prinzipien . . . seit den mühevollen Versuchen bei Beethoven, Schumann, Brahms, Reger, Pfitzner oder Strauss bis in unsere Zeit hinein nur wenig geändert. Das Kontrapunktieren ist auch heute noch ein Problem (17) –,

zögert indessen nicht, vorbehaltlos zu formulieren: „In Hindemiths Werk und Lehre bildet der Kontrapunkt das allbeherrschende Grundprinzip" (loc. cit.). Auch Borris warnt davor, „den Begriff [Kontrapunkt] . . . gewaltsam auf alle Arten von Stimmen-

beziehung anzuwenden" (23), und bemüht sich aus diesem Grunde um eine Abgrenzung von „polyphon", „kontrapunktisch" und „linear" (18); gleichwohl konstatiert er u. a. bei Strawinsky, Bartók, Berg, Schönberg, Webern unterschiedlich bestimmte Ausprägungen von „Kontrapunkt".

In besonders pointierter Weise deutet Th. W. Adorno die Zwölftontechnik als Emanation kontrapunktischen Denkens, die jedoch an jene Grenze führe, an der das Kontrapunktprinzip sich schließlich selbst aufhebe:

Philosophie d. neuen Musik (Tübingen 1949): Der eigentliche Nutznießer der Zwölftontechnik ist fraglos der Kontrapunkt. Er hat den Primat in der Komposition erlangt . . . Vermöge der Universalität der Reihenbeziehung ist die Zwölftontechnik kontrapunktisch im Ursprung – denn alle gleichzeitigen Noten darin sind gleich selbständig, weil alle integrale Bestandteile der Reihe sind – und ihr Vorrang vor der Willkür des traditionellen „freien Komponierens" ist kontrapunktischer Art (59) . . . Das Desiderat, Note gegen Note zu setzen, wird von der Zwölftontechnik wörtlich realisiert (60) . . . Das Anliegen des Kontrapunktes war nicht die gelungene und ergänzende Addition von Stimmen, sondern die Organisation von Musik derart, daß sie jeder in ihr enthaltenen Stimme notwendig bedarf . . . Die Schönbergische Emanzipation des Kontrapunkts nimmt dies Anliegen wieder auf. Fraglich nur, ob nicht die Zwölftontechnik, indem sie die kontrapunktische Idee der Integration zum Absoluten treibt, das Prinzip des Kontrapunkts durch dessen eigene Totalität abschafft. Es gibt in der Zwölftontechnik nichts mehr, was vom Gewebe der Stimmen differierte, weder vorgegebenen Cantus firmus noch harmonisches Eigengewicht. Man könnte aber den Kontrapunkt selber gerade als Ausdruck der Differenz der Dimensionen in der abendländischen Musik auffassen. Er trachtet, diese Differenz zu überwinden, indem er sie gestaltet. Bei vollkommener Durchorganisation müßte der Kontrapunkt im engeren Sinn, als Hinzutreten einer selbständigen Stimme zu einer anderen, verschwinden . . . Weberns jüngste Arbeiten sind konsequent auch darin, daß die Liquidation des Kontrapunkts in ihnen sich abzeichnet (62 f.);

Am ausführlichsten entfaltet den skizzierten Gedankengang der unter dem Titel *Die Funktion d. Kontrapunkts in d. neuen Musik* veröffentlichte Vortrag Adornos von 1957 (in: *Klangfiguren* I, Bln u. Ffm. 1959, 210ff.).

Für E. Křenek hingegen beruht der Zusammenhang von „Zwölftontechnik und Kontrapunkt" auf der Voraussetzung, daß die Atonalität „offenkundig m e l o d i s c h e Phänomene in den Vordergrund" stellt, weshalb der handwerklich-didaktische Zugang zur Atonalität wie zur Zwölftontechnik „vom Kontrapunkt her" – und bei empfohlener Kenntnis „des strengen Kontrapunktes (Palestrinastil)" – angemessen sei (*Zwölfton-Kontrapunkt-Studien*, Mainz 1952, 8).

P. Boulez verwendet den Begriff Kontrapunkt im Rahmen eines Systems der „Kombinations- und Anordnungskriterien serieller Organismen" und zwar als Satzweise innerhalb von „Polyphonie":

Mus. Technik, in: *Musikdenken heute* (Mainz 1963): Die Polyphonie beruht meiner Ansicht nach auf einer Anordnung von Strukturen, die den Gebrauch von „Kontrapunkt" und „Harmonik" zur Folge hat, vorausgesetzt, daß der mit diesen beiden Begriffen umrissene allgemeine Sinn erweitert werde; oder sie beruht auf einer Anordnung, die dieses Gebrauchs von Kontrapunkt und Harmonik entraten kann. Wir unterscheiden wie in der Vergangenheit freien und strengen Kontrapunkt. Beim freien Kontrapunkt haben die abgeleiteten Strukturen keine anderen Forderungen zu erfüllen als die Unterordnung unter bestimmte allgemeine Normen, mit anderen Worten: in der horizontalen Dimension ist selbstverständlich die individuelle Struktur nur dem *Kollektiv* der Strukturen gegenüber verantwortlich. Dagegen verpflichtet der strenge Kontrapunkt zur Beachtung genauer Entsprechungen zwischen einer Struktur oder Strukturfamilie und einer anderen; eine individuelle Struktur oder Gruppe wird individuell verantwortlich gegenüber einer durch Polyphonie bestimmten Struktur oder Gruppe. Wir verwenden absichtlich das Wort Struktur und nicht Figur, denn wir halten den Kontrapunkt für fähig, in den allgemeinen horizontalen Beziehungen sowohl einfache Figuren als auch komplexe Phänomene zu lenken (Darmstädter Beiträge z. Neuen Musik V, 101, vgl. auch Übersicht, 102).

Auch findet bei Boulez die „kontrapunktische Polyphonie" ein Analogon in der „kontrapunktischen Polyrhythmik" (103). Konkreter noch bezieht K. Stockhausen den Terminus auf die „neuen" Ingredienzen des Komponierens:

Begleittext zu *nr. 1 Kontra-Punkte für zehn Instrumente* (1952/53): Im eigentlichen Sinne kontra-punktiert werden in diesem Werk die Klangdimensionen, auch „Parameter" genannt, und zwar im umschriebenen vierdimensionalen Raum: Längen (Dauern), Höhen (Frequenzen), Volumina (Lautstärke), Schwingungsformen (Klangfarben) (zit. nach Philharmonia-Taschenpartitur 396, °Wien 1977; auch im *Arbeitsber. 1952/53: Orientierung, Texte* I, Köln 1963, 36 f.).

Dabei wird zum einen auf den Terminusbestandteil „Punkt", allerdings nun in einem spezifischen Nebensinn (siehe Art. *Punktuelle Musik*), angespielt, zum anderen aber jenes Aufheben der „Gegensätze" in einem höheren „einheitlichen Gefüge" angesprochen, das sich als letzte Verallgemeinerung traditioneller Vorstellungen von kontrapunktischer Musik anbietet:

loc. zit.: Alle Form soll zunächst vom Punkt, vom einzelnen Ton ausgehen und in ihn münden . . . Die „Kontra-Punkte" für 10 Instrumente sind aus der Vorstellung entstanden, daß in einer vielfältigen Klangwelt mit individuellen Tönen und Zeitverhältnissen die Gegensätze so gelöst werden sollen, daß ein Zustand erreicht wird, in dem nur noch ein Einheitliches, Unverändertes hörbar ist . . . Kontra-Punkte: eine Reihe verborgenster und sinnfälligster Wandlungen und Erneuerungen . . . Man hört niemals das gleiche. Doch spürt man deutlich, aus einem unverwechselbaren und äußerst einheitlichen Gefüge nicht herauszufallen . . . Nicht gleiche Gestalten in wechselndem Licht. Eher das: verschiedene Gestalten im gleichen Licht, das alles durchdringt.

Angesichts der Tatsache, daß die Kategorie „Kontrapunkt" im musikalischen Denken des 20. Jh. eine zweifellos bedeutsame Rolle spielt, überrascht es nicht, wenn beim Terminusgebrauch selbst im durchaus fachsprachl. Bereich die Grenze zwischen mus.-technischer und metaphorischer Wortbedeutung überschritten wird, wie z. B. in P. Boulez' Charakterisierungsversuch der Musik als „Kontrapunkt von Ton und Schweigen" im Blick auf Weberns Werk:

Für Anton Webern in: *Anton Webern* (Die Reihe, hg. v. H. Eimert, II, Wien 1955): Unserer Erwähnung der Pause bei Webern bleibt hinzuzufügen, daß in ihr ein besonders aufreizendes Skandalon seines Werks beschlossen liegt. Wenige Wahrheiten sind so schwer augenscheinlich zu machen wie diese, daß Musik nicht nur die „Kunst der Töne" ist, sondern sich eher als Kontrapunkt von Ton und Schweigen faßt. Weberns einzige, doch einzigartige Innovation auf

dem Gebiete des Rhythmus ist die Konzeption, nach welcher in präziser Organisation im Sinne einer erschöpfenden Wirksamkeit des Hörvermögens die Pause an den Ton gebunden ist (45 f.).

VIII. Da der gegenwärtige Gebrauch des Terminus alle wesentlichen historischen Bedeutungen einschließt, bemüht sich die WISSENSCHAFTLICHE LITERATUR zunehmend um jeweilige PRÄZISIERUNG von „Kontrapunkt" DURCH EPITHETA.

Während sich die seit alters in der Satzlehre (siehe oben IV.) gebräuchlichen Zusatzadjektiva unmittelbar übernehmen lassen, bedarf es zur genaueren Bestimmung der stark divergierenden Ausprägungen von „Kontrapunkt" als Stilbegriff (siehe oben VII.) in der Regel „neuer" Ausdrücke. So spricht beispielsweise H. Besseler bei der Motettenkunst nach 1430 vom „euphonischen Kontrapunkt" (*Bourdon u. Fauxbourdon*, Lpz. 1950, 224), C. Dahlhaus bei Extrembeispielen um 1600 vom „chromatischen Kontrapunkt" (Mf XV, 1962, 315 ff.), bei Erscheinungen im 17. Jh. vom „ornamentalen", bei Bach vom „motivischen Kontrapunkt" (Bach-Jb. XLIX, 1962, 66), bei Rossini vom „kantablen" oder bei R. Strauss vom „psychologischen Kontrapunkt [der Leitmotive]" (*Die Musik d. 19. Jh.*, Wiesbaden u. Laaber 1980, 50, 20); S. Borris bezeichnet Gestaltungsweisen bei Strawinsky als „deformierten", bei Bartók und Hindemith als „sublimierten" und bei Webern als „paradoxen Kontrapunkt" (*Probleme d. Kontrapunkts*, in: *Terminologie d. Neuen Musik*, Veröffentl. des Inst. für Neue Musik Darmstadt V, Bln 1965, 20-24). Th. W. Adorno benutzt im Blick auf Schönbergs Werk und seine kompositionstechnischen Intentionen die Ausdrücke „funktioneller" und „totaler Kontrapunkt" (*Die Funktion d. Kontrapunkts in d. neuen Musik*, in: *Klangfiguren* I, Bln u. Ffm. 1959, 210, 239). Im Unterschied zu solchen Bildungen sind deren mutmaßliche Modelle, die Ausdrücke „linearer Kontrapunkt" (siehe oben VII. (3)(b), S. 33b) und „harmonischer Kontrapunkt", durch polemische Akzentuierungen belastet (vgl. C. Dahlhaus, Bach-Jb. IL, 1962, 58 ff.), die sich – wie es in wörtlicher Übereinstimmung bei Th. Mann (*Doktor Faustus*, Stockholm 1947, 297) und Th. W. Adorno (*Philosophie d. neuen Musik*, Tübingen 1949, 34) heißt – gegen den „Kontrapunkt in der Romantik" richten, der „bloße Dreingabe zum homophonen Satz", eine „äußerliche Kombination homophon gedachter Themen" oder „ausschmückende Umkleidung des harmonischen Chorals mit Scheinstimmen" sei und „der Simultaneität selbständiger Stimmen" entbehre. Einer anderweitig orthodoxen Voraussetzung verpflichtet – und daher kaum empfehlenswert – ist die Orientierung an einem vermeintlichen „true counterpoint" als einer Polyphonie mit „different materials in each voice" (Br. Nettl, *Notes on the Concept and Classification of Polyphony*, Fs. Fr. Blume, Kassel 1963, 250). Das Theorem einer entsprechenden Unterteilung von Polyphonie in „Kontrapunkt" und „Nachahmung", für das bereits K. R. Köstlin unter Hinweis auf den je „eigentümlichen Gang" plädierte, mit dem hier (umgangssprachlich gemeinte) „Reihen gegen Reihen" stehen –

Die Musik in: Fr. Th. Vischers *Ästhetik oder Wissenschaft d. Schönen*, (München [1856] [2]1923) § 783: Die vollständig entwickelte Polyphonie realisiert sich zunächst in zwei Hauptformen, Kontrapunkt und Nachahmung, die sich dadurch unterscheiden, daß die erste Stimmen mit verschiedenen Melodien einander gegenüberstellt, die zweite aber dieselbe Melodie oder dieselben melodischen Sätze an verschiedene und zu verschiedenen Zeiten eintretende Stimmen verteilt (197);

. . . die streng polyphone Form ist daher . . . nur die Verflechtung, welche die selbständigen Sätze nicht miteinander abwechseln, sondern zusammentönen und sie in ihrer Selbständigkeit sich behaupten läßt. Passend ist der für solche Verflechtungen mehrerer Melodien gangbare Name Kontrapunkt; es stehen hier wirklich Reihen gegen Reihen, durch eigentümlichen Gang und durch eigentümlichen Rhythmus, der sie auseinanderhält, voneinander geschieden, jede ein Ganzes für sich, aber doch jede vollkommen charakteristisch und bedeutend nur in ihrer Verbindung mit der ihr gegenüberstehenden (198) –,

ist im Lichte der diese Trennung ignorierenden Terminus- und Sachgeschichte von Kontrapunkt schwerlich aufrechtzuerhalten. Eher läßt sich von Kontrapunkt angesichts der Teilmomente seiner Erscheinung sprechen, z. B. von „counterpoint of rhythms" oder „of conflicting [bzw. rhythmic] accents" (G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York 1954, [2]1959, 212, 294, 804, 812), wenngleich sich der Terminus dabei unmerklich einer übertragenen Bedeutung nähert.

IX. Der originär musikfachsprachl. TERMINUS FAND IN METAPHORISCHEM SINN AUCH EINGANG IN DIE UMGANGS- BZW. BILDUNGSSPRACHE. Dies beruht auf dem musikprakt. und -historischen Rang des Terminus, wurde aber wohl auch begünstigt durch dessen vokabulare Gestalt, nämlich die Verbindung zweier Simplizia, die unmittelbar verständlich sind und assoziative Deutungen des Kompositums geradezu herausfordern.

Dem weiten Spektrum der mus. Bedeutungsgehalte des Terminus entsprechen auch die vielfältigen Nuancen seiner metaphorischen Verwendung in musikfachfremden Texten verschiedenster Art.

Über eine Reihe von seit dem 15. Jh. bezeugten Vorkommen, darunter Wendungen wie au contrepoint (im Gegenteil), à contrepoints (als Ausgleich), in counterpoint with (in Antithese zu), informieren beispielsweise W. v. Wartburg, *Franz. etymol. Wb.* IX (1958–59, 592 b) und *The Oxford Engl. Dict.* II ([2]Oxford 1961, 1071, sowie *Supplement* I, 1972, 655 f.). In der deutschen Philologie wird eine genetische Abhängigkeit des Wortes „kunterbunt" (bunt gemischt, durcheinander) vom Terminus diskutiert und für wahrscheinlich gehalten; vgl. J. und W. Grimm, *Dtsch. Wb.* V (Lpz. 1873, 2745), F. Kluge/A. Götze, *Etymol. Wörterbuch d. dtsch. Sprache* ([16]Bln 1953, 426).

Auf das Moment des „Kunstvollen", das in „Künstlichkeit" ausarten kann, spielt das Bild von den „contrapuntos" bei M. de Cervantes an:

El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1615) II, 26: . . . no te metas en dibujos, sino haz lo que ese señor te manda, que será lo más acertado; sigue tu canto llano, y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles (ed. J. Campos u. S. Masó, *Estudios Literarios* III, Madrid 1960, 553; „laß dich auf keine Weitschweifigkeiten ein, son-

dem tu, was hier der Herr dir befiehlt, das wird am richtigsten sein; bleibe du bei deinem einfachen Lied und laß dich nicht auf kontrapunktische Figuren ein, die gewöhnlich vor lauter Künstlichkeit in die Brüche gehen" [Übers. v. A. Spemann, in dtv 2060, München 1979, 747]).

Die aus extremer Gegensätzlichkeit resultierende Spannung scheint dasjenige zu sein, was A. Huxley nicht nur zum Titel seines Romans *Point counter point* (1929, dtsch. als *Kontrapunkt des Lebens*) bewog und zu einer seiner letzten Szenen – der dichterischen Beschreibung von Beethovens Heiligem Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit (op. 132), „a counterpoint of serenities" (Ausg. Lpz. 1929, II, 289) –, sondern auch zur den Roman tragenden Idee einer mus. strukturierten, „kontrapunktischen" Erzählkunst, wie sie am Leitbild von Beethovens Diabelli-Variationen (op. 120) skizziert wird:

The musicalisation of fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound . . . But on a large scale, in the construction. Meditate on Beethoven. The changes of moods, the abrupt transitions . . . More interesting still the modulations, not merely from one key to another, but from mood to mood. A theme is stated, then developed, pushed out of shape, imperceptibly deformed, until, though still recognisably the same, it has become quite different. In sets of variations the process is carried a step further. Those incredible Diabelli variations, for example. The whole range of thought and feeling, yet all in organic relation to a ridiculous little waltz tune. Get this into a novel. How? The abrupt transitions are easy enough. All you need is a sufficiency of characters and parallel, contrapuntal plots. While Jones is murdering a wife, Smith is wheeling the perambulator in the park. You alternate the themes. More interesting, the modulations and variations are also more difficult. A novelist modulates by reduplicating situations and characters ... In this way you can modulate through all the aspects of your theme, you can write variations in any number of different moods (111 f.).

Über den Entwurf einer polyglotten Sprachkomposition mit Hilfe von „counterpoint words" bei J. Joyce (*Finnegans Wake*, 1939) vgl. H. Schwimmer in *Melos* XXXV (1968, 133 ff.).
Auf die Einbindung des sich selbständig Entfaltenden in eine höhere Ordnung zielt D. Bonhoeffers Metapherngebrauch:

Brief aus Bln-Tegel an E. Bethge v. 20. 5. 1944 (in: *Widerstand und Ergebung*, hg. v. E. Bethge, München 1951):
. . . Polyphonie des Lebens . . . Ich meine dies: Gott . . . will von ganzem Herzen geliebt sein, nicht so, daß darunter irdische Liebe beeinträchtigt oder geschwächt würde, aber gewissermaßen als cantus firmus, zu dem die anderen Stimmen des Lebens als Kontrapunkte erklingen; eines dieser kontrapunktischen Themen, die ihre volle Selbständigkeit haben, aber doch auf den cantus firmus bezogen sind, ist die irdische Liebe (192) . . . Ist nicht vielleicht die Polyphonie in der Musik uns darum so nah und wichtig, weil sie das musikalische Abbild dieser christologischen Tatsache und daher auch unserer vita christiana ist? . . . laßt den cantus firmus recht deutlich erklingen, erst dann gibt es den vollen und ganzen Klang und der Kontrapunkt weiß sich immer getragen . . . Wenn man in dieser Polyphonie steht, dann wird das Leben erst ganz . . . (193).

Nicht selten freilich bleibt das Tertium comparationis der übertragenen Bedeutung vage – beispielsweise, wenn der Biophysiker F. Dessauer Erinnerungen und Briefe unter dem Titel *Kontrapunkte eines Forscherlebens* (Ffm. 1962) veröffentlichte – oder fungiert der Terminus als geistreich-geheimnisvolles Hochwertwort – etwa, wenn O. Spengler vom „Infinitesimalprinzip, dieser kontrapunktischen Methode der Zahlen" spricht (*Der Untergang d. Abendlandes*, München 1923, IV, I, 5). In einer Schrift über das Antinomienproblem im menschlichen Denken (*Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, Harvester Studies in Cognitive Science XII, Hassocks/Sussex 1979), die mathematische Theoreme Gödels, Graphiken Eschers und Kompos. Bachs in phantasievoller Weise kombiniert, verfremdet D. R. Hofstadter den Terminus im Blick auf das Akrostichon in Bachs *Mus. Opfer* zu „Contracrostipunctus".

Lit.: M. Bukofzer, Gesch. d. engl. Diskants u. d. Fauxbourdons nach d. theor. Quellen (Slg. musikwiss. Abh. XXI), Straßburg 1936; E. Ferand, Die Improvisation in d. Musik, Zürich 1938; R. H. Robbins, Beitr. z. Gesch. d. Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz, Diss. Bln 1938; J. Hein, Die Kontrapunktlehre bei d. Musiktheoretikern im 17. Jh., Diss. Köln 1954; M. Ruhnke, J. Burmeister (Schriften d. Landesinst. f. Musikforschung Kiel V), Kassel 1955; P. Benary, Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh., Lpz. 1961; C. Dahlhaus, Bach u. d. „lineare Kontrapunkt", Bach-Jb. XLIX, 1962, 58 ff.; ders. Domenico Belli u. d. chromatische Kontrapunkt um 1600, Mf XV, 1962, 315 ff.; F. J. León Tello. Estudios de Historia de la Teoria Musical, Madrid 1962; K. H. Holler, G. M. Bononcinis Musico prattico in seiner Bedeutung für d. mus. Satzlehre d. 17. Jh. (Slg. musikwiss. Abh. XLIV), Baden-Baden 1963; S. Borris, Probleme d. Kontrapunkts, in: Terminologie d. neuen Musik (Veröff. d. Inst. f. Neue Musik Darmstadt V), Bln 1966, 17 ff.; D. de la Motte, Kontrapunkt, ibid. 7 ff.; P. Rummenhöller, Musiktheor. Denken im 19. Jh. (Studien z. Musikgesch. d. 19. Jh. XII), Regensburg 1967; C. Dahlhaus, Unters. über d. Entstehung d. harmonischen Tonalität (Saarbrücker Studien z. Musikwiss. II), Kassel 1968; Kl. W. Niemöller, Unters. zu Musikpflege u. Musikunterricht an d. dtsch. Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600 (Kölner Beitr. zur Musikforschung LIV), Regensburg 1969; J.-H. Lederer, L. Penna u. seine Kontrapunkttheorie, Diss. Graz 1970; W. Frobenius, J. Boens Musica u. seine Konsonanzenlehre (FSM II), Stuttgart 1971; Kl.-J. Sachs, Zur Tradition d. Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971, 233 ff.; H. Schneider, Die franz. Kompositionslehre in d. 1. Hälfte d. 17. Jh. (Mainzer Studien z. Musikwiss. III), Tutzing 1972; Kl.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. u. 15. Jh. (BzAfMw XIII), Wiesbaden 1974; K.-W. Gümpel u. Kl.-J. Sachs, Der anon. Contrapunctus-Traktat aus Ms. Vich 208, AfMw XXXI, 1974, 87 ff.; R. Stephan, Über Mendelssohns Kontrapunkt, in: Das Problem Mendelssohn (Studien z. Musikgesch. d. 19 Jh. XLI), Regensburg 1974, 201 ff.; Chr. Stroux, Die Musica Poetica d. Magisters H. Faber, Kommentar, Diss. Freiburg i. Br. 1967, Port Elizabeth 1976; Fr. Rempp, Die Kontrapunkttraktate V. Galileis (Veröff. d. Staatl. Inst. f. Musikforschung Preuß. Kulturbesitz IX), Köln 1980.

Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen 1982

Contratenor

lat., aus contra, gegen, und → tenor (II.).

Der Ausdruck contratenor hat von seinem ersten Auftreten im frühen 14. Jh. bis zu seinem Verschwinden im frühen 16. Jh. im wesentlichen nur eine Bedeutung: er bezeichnet eine IM KLANGRAUM DES TENORS „GEGEN" DIESEN GEFÜHRTE TIEFSTIMME. Der Terminus wird in Musiklehre und -praxis von Anfang an mit Selbstverständlichkeit verwendet: im Musikschrifttum der Zeit findet sich keine auf ihn bezogene Definition oder etymologische Erklärung. Die Wortbildung und ihre Bedeutung muß den Zeitgenossen also unmittelbar eingeleuchtet haben.

Der Ausdruck contratenor tritt in Musiklehre und -praxis etwa gleichzeitig auf. In der Lehre erscheint er zuerst in dem anon. Traktat *In arte motetorum* (CS III, 88a) und in der Praxis als Stimmbezeichnung in einer fragmentarisch überlieferten Motettenhs. aus dem Kloster San Giorgio Maggiore zu Venedig (Faks. bei Gallo, Quadrivium IX, 1969, Tav. I). Auf breiter Basis begegnet er in dem wohl 1356 abgeschlossenen Cod. Ivrea.

Scheint der Ausdruck contratenor zunächst unmittelbar verständlich – der „Gegentenor" ist eine gegen den Tenor gesetzte Stimme –, so wird aus den wenigen vorliegenden Belegen doch nicht deutlich, ob die Präposition contra auf das Moment der Gegenbewegung zwischen Tenor und Contratenor zielt, oder ob contra im Sinne von ‚gegenüberliegend' zu verstehen ist und somit die als contratenor bezeichnete Stimme nur allgemein als eine Gegenstimme primär zum Tenor (in dessen Klangraum) kennzeichnet. Die musiktheor. Quellen lassen auf die zweitgenannte Möglichkeit schließen, wenn sie die Priorität einer einwandfreien Stimmführung zwischen Contratenor und Tenor vor derjenigen zwischen Contratenor und den übrigen Stimmen hervorheben und damit auf die enge satztechnische Verflechtung beider Stimmen hinweisen:

Egidius de Murino, *Tract. cantus mensurabilis* (um 1400): Et si vis ipsum [sc. motetum] facere cum quatuor, tunc debet ibi esse contratenor. Sed oportet, quod contratenor sit primo et concordet cum tenore... (CS III, 128b);
Anon. XI, *Ars contratenoris* (Mitte 15. Jh.): Sciendum quod volens facere contratenorem non debet facere duas octavas cum tenore ascendendo nec descendendo, nec debet accipere proximas concordantias, sed accipiat secundum quod discantus requirit, ita quod contratenor concordat cum tenore et non semper cum discantu... (CS III, 465b).

Freilich spielt bei korrekter Führung zweier in gleicher Lage verlaufender Stimmen auch die Gegenbewegung eine wichtige Rolle. Insofern könnte die Präposition contra vielleicht auch als Anspielung auf diesen Sachverhalt gemeint, zumindest aber nachträglich aufgefaßt worden sein.

Als Stimme, die primär gegen den Tenor gesetzt ist, wird der Contratenor auch noch im späten 15. Jh. verstanden. Dies ist im übrigen der Zeitpunkt, zu dem der Ausdruck erstmals in der Musiklehre seiner Bedeutung nach exakt faßbar wird. Tinctoris gibt an, der Contratenor sei diejenige Stimme, die, in erster Linie gegen den Tenor gesetzt, tiefer als der Supremus und höher oder tiefer als der Tenor liege oder in gleicher Lage wie dieser verlaufe:

Terminorum mus. diffinitorium (1473/74): Contratenor est pars illa cantus compositi, quae principaliter contra tenorem facta inferior est supremo, altior autem aut aequalis aut etiam ipso tenore inferior (ed. Machabey 14).

Die Präposition contra bezieht sich im Sprachgebrauch des Tinctoris also wohl auf die Lage, d. h. auf den Abstand der als contratenor bezeichneten Stimme zum Tenor und zu den übrigen Stimmen; der Aspekt der Gegenbewegung ist hier mit Sicherheit nicht angesprochen. Tinctoris beschreibt somit den Contratenor, wie er in den prakt. Quellen bereits des frühen 15. Jh. erscheint. Bei Dufay begegnen alle von Tinctoris genannten Möglichkeiten der Contratenor-Stimmlage, die allerdings nicht durchgängig mit der Stimmbezeichnung contratenor versehen wird: im Falle der gleichen Stimmlage von Tenor und Contratenor, die vor allem in den 3st. Chanson-Sätzen gegeben ist, wird der Contratenor durchgängig als solcher bezeichnet. Wird der Tenor dagegen in einem 4- oder mehrst. Satz von einer über und einer unter ihm verlaufenden Stimme eingeschlossen, so heißt zwar die obere dieser Stimmen Contratenor oder kurz Contra; für die tiefere Stimme aber lassen sich allein bei Dufay fünf verschiedene Bezeichnungen nachweisen: Contratenor secundus (Motette „*O proles Yspanie*"/„*O sidus Yspanie*"), Tenor secundus (Missa *Caput*), Contra bassus (Missa *L'homme armé*), Bassis (Bassus?: Missa *Ave regina*) und Tenor bassus (Missa *Se la face*). Die hier sich äußernde Flexibilität im Benennen jener Tiefstimme mag darin begründet sein, daß sie, indem sie die Rolle des Tenors als Satzfundament übernimmt (→ Tenor II. (4)) und diesen damit zur Mittelstimme macht, etwas grundsätzlich Neues darstellt, welches eine festliegende Benennung erst erhalten muß. Solange diese nicht vorliegt, wird versucht, den Sachverhalt auf unterschiedliche Weise ins Wort zu fassen: der Gebrauch von tenor sowohl wie von contratenor als Bezeichnungen für jene Tiefstimme mag sich daraus erklären, daß im einen Fall der entwicklungsgeschichtliche Zusammenhang mit dem Contratenor des 14. Jh., im anderen die Übernahme einer vormals vom Tenor innegehabten Funktion als zentral gesehen und begrifflich gefaßt wird.

Der Zusatz bassus (tief), der bei Dufay erstmals im Zusammenhang mit Stimmbezeichnungen auftritt und der die charakteristische Tiefstimmenfunktion der durch ihn bezeichneten Stimme gegenüber dem höher liegenden Tenor bzw. Contratenor hervorhebt, steht weder zum Begriff Tenor noch zum Ausdruck Contratenor in einem auf Tradition beruhenden Zusammenhang. Er wird in dem Moment ad hoc hinzugefügt, in dem die Notwendigkeit entsteht, zwischen zwei Stimmen gleichen Namens aber verschiedener Faktur zu unterscheiden. Zwar war dies auch mit den Begriffsprägungen Contratenor primus und secundus intendiert, jedoch setzte sich allein die Bildung Contratenor bassus als die wohl anschaulichere durch.

Einen weiteren Veranschaulichungsprozeß bezeugt die seit dem späten 15. Jh. belegte Bildung Contratenor altus (hoch), die als Analogiebildung zu Contratenor bassus ihrerseits den Sinn hat, den höheren der beiden Contratenores teminologisch eindeutig vom tieferen zu unterscheiden:

Guilielmus monachus, *De preceptis artis musicae* (um 1480): In isto enim faulxbourdon potest aliquotiens fieri contratenor bassus et altus... (CSM 11, 38).

Damit hat der Ausdruck die Bedeutung hohe bzw. tiefe gegen den Tenor gesetzte Stimme. In der mus. Praxis begegnet die Wortbildung Contratenor altus bzw. bassus jedoch kaum. Hier gelten sehr bald nur noch die Bezeichnungsfragmente Altus und Bassus, die sich als selbständige Benennungen für die über bzw. unter dem Tenor verlaufende Stimme durchsetzen, während der Terminus Contratenor gänzlich verschwindet.

Lit.: H.-P. GYSIN, Studien z. Vokabular d. Musiktheorie im Mittelalter, Diss. Basel 1958, s. Reg.; D. HOFFMANN-AXTHELM, Tenor/Contratenor u. Bourdon/Fauxbourdon, Diss. Freiburg i. Br. 1970 (maschr.).

Dagmar Hoffmann-Axthelm, Basel 1973

Copula

Copula, lat., von con- zusammen, apere/apisci verbinden, Bindemittel, Bindeglied (Band, Leine, Enterhaken), auch Ergebnis des Verbindens (Verbindung, Verband, Paar); prov. cobla; frz. couple; ital. copula. Copulatio, lat., Tätigkeit des Verbindens, auch für Mittel und Ergebnis des Verbindens gebraucht.

I. (1) Copula und copulatio werden seit der Spätantike gelegentlich zur Erklärung bzw. lat. Umschreibung der GRAMMATISCH-RHETORISCHEN TERMINI (a) πλοκή und (b) συζυγία herangezogen und scheinen mitunter sogar als deren Äquivalente zu gelten. (2) Als SPRACHPHILOSOPHISCHER TERMINUS ist copula für das VERBUM ALS ‚VERBINDUNG' VON SUBIECTUM UND PRAEDICATUM seit dem früheren 12. Jh., copulatio für die ‚VERKNÜPFUNG' EINES BESTIMMTEN LAUTPHÄNOMENS MIT EINEM BESTIMMTEN INHALT um die Mitte des 13. Jh. bezeugt. (3) Als POETISCHER TERMINUS ist copula (cobla) seit dem späten 12. Jh. im Sinne der ‚VERBINDUNG' VON VERSEN ZU EINER STROPHE ODER EINEM STROPHENTEIL belegt.

II. Im mittelalterlichen Musikschrifttum, das sich mit bes. Nachdruck um das Aufdecken bzw. Herstellen RATIONALER BEZIEHUNGEN bemüht, spielen Wörter des Verbindens, darunter copula und copulatio, eine wichtige Rolle; im Sinne der LIGATUR (‚Verbindung' von Noten zu einer rhythmisch festgelegten Tonfolge) wird copula von einigen spätmittelalterlichen Autoren sogar wie ein Terminus gebraucht.

III. In der Mehrstimmigkeitslehre um 1100 werden copula und copulatio als Termini der SCHLUSSBILDUNG verwendet.

IV. In der theoretischen Auseinandersetzung mit der Notre-Dame-Kunst wird copula (1) von Johannes de Garlandia (2. Viertel 13. Jh.) als Benennung einer SETZWEISE „ZWISCHEN DISCANTUS UND ORGANUM", bezogen wohl auf deren STROPHENARTIGE FORM, gebraucht; (2) infolge kompositorischen Wandels VERZICHTET Lambertus (vor 1279) auf eine Behandlung der Copula und setzt an ihre Stelle den HOQUETUS; (3) der Anon. St. Emmeram (1279) und der Anon. 4 (wohl 9. Jahrzehnt 13. Jh.) verwenden copula für IRREGULÄREN VORTRAG bzw. für die IRREGULÄR VORGETRAGENE CHORALBEARBEITUNGS-PARTIE; (4) Franco (um 1280) definiert copula, ebenfalls auf den Choralbearbeitungs-Vortrag bezogen, als „VELOX DISCANTUS" und unterscheidet zwischen (a) einer COPULA LIGATA und (b) einer COPULA NON LIGATA; (5) der WANDEL DES COPULA-BEGRIFFS entspricht der kompositorischen Entwicklung im 13. Jh., die teilweise divergierenden Aussagen sind in erster Linie auf die unterschiedliche theor. Konzeption der Autoren zurückzuführen.

V. Mit dem Stagnieren der Notre-Dame-Überlieferung seit dem früheren 14. Jh. ERLISCHT DAS INTERESSE AM COPULA-VORTRAG. Im *Quartum principale* (spätes 14. Jh.) ist copula als FRANGIERTE MENSUREINHEIT definiert.

I. (1) (a) Als Erklärung bzw. lat. Umschreibung des GRAMMATISCH-RHETORISCHEN TERMINUS πλοκή (wörtlich ‚Geflecht') verwendet Aquila Romanus das Wort copulatio. Die πλοκή ist eine Wiederholungsfigur, die unter den Oberbegriff der distinctio fällt, d.i. der „steigernd-semantischen Unterscheidung zwischen der normalen (habituellen) Bedeutung der ersten Setzung eines Wortes und der emphatisch-ausschöpfenden... Bedeutung der zweiten Setzung des gleichen Wortes" (Lausberg 333):

De figuris sententiarum et elocutionis liber (2. Hälfte 3. Jh.): πλοκή copulatio; ea figura elocutionis, in qua idem verbum aut nomen, bis continuo positum, diversa significat, ut est illud ‚sed tamen ad illum diem Memmius erat Memmius'; ita enim hoc bis positum est, ut superius quidem nomen tantum significet hominis, posterius velit intelligi ‚eundem qui semper fuerit ac sui similem' (ed. Halm, *Rhetores lat. minores*, Lpz. 1863, 28).

Martianus Capella übernimmt diese Definition fast wörtlich (*De nuptiis Philologiae et Mercurii* [um 400] V, 532, ed. Dick 264, 22–265, 3) und überträgt den Terminus auch auf den mus. Sachverhalt der ‚Verbindung' von Tönen unterschiedlicher Höhe:

op. cit. IX, 958: sed horum alia modulamur per ἀγωγήν, alia per πλοκήν... πλοκή autem dicitur, cum diuersa sociamus (ed. Dick 511, 6–8).

In seinem Kommentar zu dieser Stelle gebraucht Remigius Altiss. dann auch die Wörter copulatio und geminatio (Verdoppelung):

Musica (2. Hälfte 9. Jh.): Ploce autem dicitur, cum diversa sociamus, id est diversas chordas coniungimus, quartam ad primam. Ploce copulatio vel geminatio; quidquid enim geminatur vel ex diversis locis colligitur, ploce appellatur (GS I, 76a; in diesem Zusammenhang wäre auch an das humanistische Interesse an Übertragungen grammatisch-rhetorischer Termini auf mus. Sachverhalte zu erinnern: J. Burmeister spricht von ‚symploce' im mus. Sinne im Hinblick auf das „gleichzeitige Hinzufügen der disparata ♭ und ♯ zu 2 Tönen eines Akkordes... Das Tertium comparationis lag... für Burmeister in der Verknüpfung zweier verschiedener Elemente" [M. Ruhnke, *Joachim Burmeister*, Kassel u. Basel 1955, 112; vgl. Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, 30]).

Auch Isidor verwendet – bei der Erklärung der rhetorischen Figur der περίφρασις („Umschreibung eines Wortes durch mehrere Wörter" [Lausberg 305]) – das Wort copulatio für die ‚Verbindung' im Sinne der ‚Vermehrung' bzw. ‚Häufung':

Etymologiae (frühes 7. Jh.) I, 37, 15: Periphrasis est circumloquium, cum res una plurimis verbis significatur, ut (Virg. Aen. I, 387): ‚Auras vitales carpit'. Significavit enim per copulationem verborum unam rem, hoc est ‚vivit' (ed. Lindsay).

(b) Das Wort copula wird auch zur Erklärung bzw. lat. Umschreibung des Terminus συζυγία (Kombination zweier verschiedener Versfüße) herangezogen. Martianus Capella ergänzt die συζυγία-Definition des Aristeides Quintilianus (*De musica* [um 300] I, 14) um den Zusatz: „id est copula":

op. cit. IX, 979: etenim syzygia, id est copula, duorum pedum in unum est ascripta conexio, qui [in] dissimiles sibi positi esse uidentur (ed. Dick 522, 17–19; vgl. auch ibid. IX, 991: „alii uero ex duabus syzygiis, id est copulis, bacchio et ionico apo mizonos [i.e. ex maiore] constare consuerunt", ed. Dick 531, 1–3).

Dem dactylicum genus z.B. gehören als zusammengesetzte pedes (numeri) der ionicus ex maiore (– – ∪ ∪) und der ionicus ex minore (∪ ∪ – –) an:

ibid. IX, 983: per copulam uero duplices accedunt numeri, quorum alter ex maiore erit ionicus, alter est ex minore. atque

ille, qui ex maiore procedit, constabit ex spondeo simplici [– –] uel proceleusmatico [∪ ∪]...; qui uero ex minore est, contrarium facit (ed. Dick 525, 10–14).

Remigius Altiss. scheint das Wort copula im Sinne von syzygia geradezu als Terminus anzusehen, den er seinerseits erklären zu müssen glaubt – durch Umschreibung mit geminatio und syzygia:

op. cit.: [At vero eorum, qui compositi esse dicuntur,] alii per copulas, id est pedum iuncturas, id est syzygias, veluti cum dicimus compositionem et appositionem... colligantur... (GS I, 86a); Per copulam vero, id est per geminationem duorum pedum, duplices accedunt numeri, id est diversi pedes (GS I, 87b; vgl. das letzte Martianus-Zitat); ...compositi duo per copulam, id est syzygiam (GS I, 88b); ...stringatur per copulam, id est syzygiam (GS I, 89a); ...per copulam, id est syzygiam, colligantur... (GS I, 90a).

(2) Als SPRACHPHILOSOPHISCHER TERMINUS für das VERBUM ALS ‚VERBINDUNG' VON SUBIECTUM UND PRAEDICATUM ist copula seit der Frühscholastik bezeugt. Abaelards *Dialectica* (nach 1125) dürfte eine der ersten Quellen für diesen Sprachgebrauch sein (vgl. Heinimann 24).
Um die Mitte des 13. Jh. verwendet Martinus de Dacia in seinem *Tract. de modis significandi* copulatio im Ausdruck „copulatio vocis" für die ‚VERKNÜPFUNG' EINES BESTIMMTEN LAUTPHÄNOMENS MIT EINEM BESTIMMTEN INHALT (auch „prima articulatio vocis", „impositio vocis", vgl. Roos 143).

(3) Seit dem späten 12. Jh. ist copula (prov. cobla) auch als POETISCHER TERMINUS im Sinne der ‚VERBINDUNG' VON VERSEN ZU EINER STROPHE (auch einstrophiges Lied) ODER EINEM STROPHENTEIL belegt. So schreibt der Mönch von Montaudon in dem Gedicht *L'autrier fui en paradis* (zw. 29.6.1193 u. 4.2.1194), er fürchte zu sündigen, wenn er coblas und chanzos mache:

Seingner, eu tem que faillis,/ S'eu fatz coblas ni chanzos... (ed. Klein 33).

In der *Vida* (wohl Mitte 13. Jh.) zur Sirventes *S'abrils e fuolhas e flors* des Bertran de Born (vor 1182) heißt es beispielsweise einführend:

Don Bertrans de Born fetz aquest sirventes: *S'abrils e fuolhas e flors*. E si recordet lo socors qu'anet a demandar a ma domna na Tiborc e l'acolhimen qu'ela li fetz dintz son repaire en una cobla que dis: *Domna, s'ieu quisi socors* [2. Strophe]. Et en las autras coblas blasmet los rics baros... (ed. C. Appel 14: 6, 40–46).

Auch die ital. und frz. Poetiken des 14. und 15. Jh. gebrauchen häufig den Terminus (copula bzw. couple): bei Antonio da Tempo begegnet er etwa in der Beschreibung des Sonettus simplex und duplex für ein Gebilde aus zwei bzw. drei Versen (versus, pes):

Summa artis rithmici [*dictaminis*] (1332): ...sciendum est, quod sonettus simplex... dividitur in duas partes, scilicet in pedes et voltas. Nam prima pars communiter appellatur pedes, secunda appellatur voltae. Et prima subdividitur in octo versus, quorum quilibet communiter appellatur unus pes. Sed duo primi appellantur una copula, et alii duo secunda copula; et sic de caeteris sequentibus usque ad voltas...
De sonettis duplicibus... Et sicut etiam prima pars simplicium subdividitur in quatuor partes, sic et duplicium, scilicet in quatuor copulas. Illae namque quatuor copulae habent tres versus pro qualibet..., quorum quilibet etiam vocatur unus pes, sicut de simplici sonetto dictum est (ed. Grion 73 u. 83);

vgl. auch ebenda zum Madrigal (jede „pars sive copula" besteht hier aus drei versus):
Mandrialis itaque undenarius tantum debet esse duarum partium sive copularum ad minus; potest etiam habere plures partes... (140).

Francesco Baratella Laureo spricht, im gleichen Sinne wie da Tempo, stereotyp von „stantie ouer copule" bzw. „copule ouer stantie", etwa im Hinblick auf das Madrigal:

Compendium particulare artis ritmice (1447): Dicamo del madrigale vndenario, el qual almen de esser de doe stantie ouer copule, po esser de molte, seruata la regula comenzada, zoe che ogni copula habia tri uersi. I dui se concorda in consonantia. E tute le copule ouer stantie se concorde in quella consonantia (ed. Grion 202).

In den anon. *Règles de la Seconde Rhétorique* (zw. 1411 u. 1432) ist z.B. der Lai als aus 12 couples zu je 16 Versen bestehend beschrieben:

Premierement, lais ont 12 coupples, dont le premier couple et le derrain sont d'une façon et d'une consonance, et les 10 coupples sont chascun a par soy de façon, mais il faut que chascun ait 4 quartiers (ed. Langlois 17).

Der Terminus copula der spätmittelalterlichen Poetik ist allem Anschein nach ein Bezeichnungsfragment. So spricht da Tempo einmal von einer „copula pedum" (ed. Grion 92), Baratella von „tute copule de versi" (ebenda 204). Gemeint ist also die ‚Verbindung' bzw. der ‚Verband' von pedes oder versus. Jacobus de Barbo umschreibt den Terminus copula in Zusammenhang mit seinen Ausführungen über das Virelay ausdrücklich als „metr⟨or⟩um adiunctio":

Illuminator (1453): Virolay quid sit primo dicam. Est enim octo pedum pulcra ordinacio. Itaquod in medio coppule perfectam sentenciam requiescere faciat, et si ignoras quid sit coppula: est enim recta metr⟨or⟩um adiunctio (Hs. Catania, Bibl. Riunite Civica e A. Ursino Recupero, D. 39, f. 8').

II. Mit bes. Nachdruck widmet sich die mittelalterliche Musiktheorie dem Aufdecken bzw. Herstellen RATIONALER BEZIEHUNGEN, die auf umfassende Zusammenhänge verweisen und zugleich den Zusammenhalt zwischen den einzelnen Elementen in zusammengesetzten Gebilden gewährleisten sollen. Es entspricht dieser Ausrichtung des Musikdenkens, daß Wörter, die eine ‚Verbindung' anzeigen (coniunctio, adiunctio, connexio, coadunatio, coaptatio, cohaerentia, conglutinatio, copula, copulatio usf.), in den mittelalterlichen Texten eine wichtige Rolle spielen, und daß oft nicht nur auf das Ergebnis, sondern auch auf die Qualität der Verbindung selbst genau geachtet wird: soll – angefangen beim Intervall – ein in sich geschlossenes, festgefügtes Gebilde entstehen, so muß auch die Art der Verbindung theoretischen Maßstäben genügen:

Aurelianus Reomensis, *Musica disciplina* (9. Jh.): In harmonica quidem consideratio manet sonorum: ut scilicet graves soni acutis congruenter copulati compagem efficiant vocum, ne videlicet aut acutus plus quam decet elevatus minus gravi conveniat, aut gravis multum depressus altitudini acuti non congruat (GS I, 35a);
Remigius Altiss., *Musica* (2. Hälfte 9. Jh.): in... humana voce aliquando sonus sine sensu, non etiam sine numero invenitur, si aliqua proportione copuletur... (GS I, 68a);
Scolica Enchiriadis (nach d. Mitte 9. Jh.): Mirum certe, quae sint huiusmodi commensurabilitates vocum, quibus et symphoniae tam suavisonae sibi adsentiunt et soni reliqui tam competenter sibi in ordine copulantur (ed. Schmid, pars II, 187ff. [GS I, 194a]);

Aribo, *Musica* (um 1070): Quae consonantiae aequa copulentur proportione... (CSM 2, 58: 13).

Bes. deutlich ist der theoretische Anspruch in einer Marginalie (wohl 13.Jh.) in der Hs. Neapel, Bibl. Naz., VIII, D 12, zum anschl. zit. copulatio-Beleg aus dem Traktat des Anon. Schneider formuliert:

copulo quando compositio notarum facit tonum debitum et perfectum scilicet responsorium vel antiphonam vel aliquem alium cantum ordinatum; hoc est symphonia vel, ut ait Guido, simplex cantus est symphonia... (f. 20).

Verbunden werden Töne bzw. Tonstufen zu Intervallen:

Musica Enchiriadis (nach d. Mitte 9.Jh., wohl vor 859/60): Ex sonorum copulatione diastemata... concrescunt... (ed. Schmid, cap. I, 5f. [GS I, 152a]);
Guido, *Micrologus* (1025/26): Has tres species [sc. diapason, diapente, diatessaron] symphonias, id est suaves vocum copulationes memineris esse vocatas (CSM 4, 116: VI, 12; vgl. auch ebenda 198: XVIII, 9);

zu Tetrachorden:

Remigius Altiss., *op. cit.*: Tetrachordum est affectio id est copula et concordia sonorum quatuor compositorum per ordinem... (GS I, 67a, nach Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* [um 400] IX, 961: tetrachordum quippe est quattuor sonorum in ordinem positorum congruens fidaque concordia [ed. Dick 512, 15–17]);
Hucbald, *De harmonica inst.* (Ende 9.Jh.): Tetrachordum vero est quatuor chordarum copulatio (GS I, 111a);

zu Melodien:

Scolica Enchiriadis: Concordabilis cantionum copulatio, qualiter per propriam quorumque sonorum sedem eveniat, supra monstratum est (ed. Schmid, pars I, 175ff. [GS I, 183b]);
Berno, *Prologus in tonarium* (vor Mitte 11.Jh.): ...ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta et concordabili brevium longorum sonorum copulatione componitur cantus (GS II, 77b);

Stimmen zum mehrstimmigen Satz:

Anon. Schneider (2.Hälfte 12.Jh.): Quia vero hec tres consonantie... tam a suavitate se ad copulationem duorum cantuum permiscent, congrue symphonie, id est vocum copulationes dicuntur (117);
Anon., Hs. Brügge, Stadsbibl., 528 (um 1300): Dyaphonia est diversorum sonorum apta coniunctio necnon et diversorum cantuum apta copulatio (f. 54');
Anon. 4 (wohl 9.Jahrzehnt 13.Jh.): [im Hinblick auf die Kombination zweier ordines des 3. modus imperfectus:] ...si iste ultimus ordo duorum punctorum cum reliquo duorum punctorum dicatur, bona copulatio fiet inde... Et sic fiat bona copulatio, si bene ordinentur... (BzAfMw IV, 29, 27f. u. 30, 8f.).

Im allgemeinen sind copula und copulatio in solchen Zusammenhängen wohl nur vokabular gebraucht; allerdings könnte von Guidos symphonia-Definition eine Anregung zum spezifischen Wortgebrauch in der Mehrstimmigkeitslehre um 1100 ausgegangen sein (s.u. III.). Im Sinne der Ligatur wird copula (‚Verbindung' von Noten zu einer rhythmisch festgelegten Tonfolge) von einigen Autoren sogar selbständig wie ein Terminus verwendet:

Lambertus, *Tract. de musica* (vor 1279): ascendendo autem copula trium cum plica ad ultimam figuram ascendente proprietatem non propriam retinens ad secundam... (CS I, 276b);
Anon., Hs. Brügge 528: Copula sive ligatura, quod idem est, est unio punctorum temporis quantitatem metrica prolatione sub debita quantitate demonstrans (f. 54');

Ps.-Theodoricus de Campo (2.Hälfte 14.Jh.): Capitulum de copulis... Est autem copula quedam congregatio notularum insimul propter affinitatem ligatarum cantanti per sui dispositionem suum designans valorem (CS III, 189a).

III. Als Termini der Schlussbildung sind copula und copulatio in den anon. Organum-Traktaten von Mailand (um 1100; copula auch in dessen Berliner Fassungen A und B) und Montpellier (um 1100, evtl. 1.Hälfte 12.Jh.) verwendet. Dabei steht copula wohl überwiegend für den „konjunkten" Schlußklang (Einklang oder Oktave) eines Klanggliedes, copulatio für dessen Herstellung, d.h. den Schritt von der Paenultima zur Ultima:

vgl. *Mailänder Traktat*: Organum est uox sequens precedentem sub celeritate diapente uel diatessaron, quarum uidelicet precedentis et subsequentis fit copula. aliqua decenti consonantia (ed. Zaminer 46:7);
Cum autem cantus prestolatur organum. copulatio fit quolibet modo. Et ita cum .IIII.or uoces tantum subsequentes sint. una organalis dicitur. Nam prima quandoque iungitur. Secunda semper disiungitur. Tercia intuens prestolantem. ut habilem copulam tribuat quartae uoci. cum qualibet consonantia. Cum tres uero uoces perspiciuntur. ibi est tantum inceptio et copulatio (ibid. 47:15–17; zu weiteren Belegen s. anschl. sowie die Zusammenstellung bei Eggebrecht u. Zaminer 198f. und den Index 212f.).

Auf eine strenge begriffliche Scheidung zwischen copula und copulatio scheint es den Autoren allerdings nicht anzukommen. Analoge Formulierungen wie „fit copula. aliqua decenti consonantia" und „copulatio fit quolibet modo" erlauben wohl sogar die Annahme, daß beide Wörter mehr oder weniger promiscue gebraucht werden. So steht im nachfolgenden Zitat aus dem Traktat von Montpellier für die Verbindung zweier Klänge einmal copula und zweimal copulatio. Das Verb copulare begegnet auch außerhalb der Schlußbildungslehre für das ‚Verbinden' zum Zusammenklang z.B. bei der prima uox (Mailänder Traktat 47:20 u. 48:27), und anstelle von copulatio bzw. copula werden auch die Wörter coniunctio und clausula verwendet:

Mailänder Traktat: Duabus autem sola coniunctio (ibid. 47:17);
Traktat von Montpellier: Si due tantum sint uoces in clausula [Abschnitt]. non nisi copulatio est ibi... Si tres uoces. inceptio et copulatio... Si quatuor. est ibi inceptio et una uox organalis et clausula... Si quinque. est ibi inceptio et due uoces organales et clausula... Si sex. est ibi principium et tres organales et copula... (ed. Eggebrecht 187, 13–17).

Zur Wahl der Wörter copula und copulatio für die Benennung der symphonen Schlußbildung könnte Guidos symphonia-Definition angeregt haben (s.o. II.), die auch im Mailänder Traktat zitiert wird (47:11). Allerdings werden nach der Lehre um 1100 die symphoniae diapente und diatessaron für den Schlußklang nicht herangezogen. Deshalb liegt es vielleicht näher, mit Zaminer an eine Anlehnung an die sprachphilosophische Terminologie (s.o. I. (2)) zu denken: die „Rolle des Schlußklangs innerhalb eines Klanggliedes" wäre dann von den Autoren „auf Grund der Benennung als copula so gedeutet [worden] wie die Rolle des Verbs als Copula innerhalb eines Satzes oder Urteils" (61). Insgesamt kann von einer „streng durchgeführten Terminologie" noch nicht die Rede sein (Zaminer 71, Eggebrecht 197), auch wenn copula und copulatio selbständig wie Termini (und somit in gewissem Sinne natürlich auch als Termini) verwendet sind.

IV. (1) Erstmals bei Johannes de Garlandia ist copula, bezogen auf das Notre-Dame-Repertoire, belegt als Terminus der Klassifikation mehrstimmiger Setzweisen, und zwar als Benennung einer SETZWEISE „ZWISCHEN DISCANTUS UND ORGANUM". Der teilweise nur schwer verständlichen Beschreibung ist im einzelnen zu entnehmen, daß die Copula ein 2st. Haltetonsatz (unisonus ist der Tenor-Halteton) mit streng modalrhythmischem Duplum ist, das eine Anzahl von Ligaturen (punctus) enthält (Satz 3–5 des anschl. zit. Textes; tractus steht hier wie in Satz 7 für den die Einzelnoten zur Ligatur verbindenden Strich; der Satz 5 ist erläuternd eingeschoben, da nunmehr, im Unterschied zum vorangehenden Text, punctus nicht mehr für die Einzelnote gebraucht ist). Dieser Abschnitt (ista pars: die Copula als Abschnitt der ganzen Choralbearbeitung) gliedert sich in zwei gleiche Teile, deren erster ‚antecedens', und deren zweiter ‚consequens' heißt (Satz 6–7: antecedens und consequens sind die Termini der Dialektik für den Vorder- und Schlußsatz des Syllogismus). Ein tractus wird gezogen, wo immer es eine Anzahl von Intervallen gibt auf einheitliche Weise (univoce) wie Unisoni und Ganztonschritte gemäß einer geordneten (festgelegten?) Anzahl nach gebührendem ordo (Satz 8; Interpretation anschl.):

De mensurabili musica (2. Viertel 13. Jh.): ...ipsius organi generaliter accepti tres sunt species, scilicet discantus, copula et organum... (ed. Reimer I, 35:I, 3);
[Cap. XII:] [1]Dicto de discantu dicendum est de copula, quae multum valet ad discantum, quia discantus numquam perfecte scitur nisi mediante copula. [2]Unde copula dicitur esse id, quod est inter discantum et organum. [3]Alio modo dicitur copula: copula est id, quod profertur recto modo aequipollente unisono. [4]Alio modo dicitur: copula est id, ubicumque fit multitudo punctorum. [5]Punctus, ut hic sumitur, est, ubicumque fit multitudo tractuum. [6]Et ista pars dividitur in duo aequalia. [7]Unde prima pars dicitur antecedens, secunda vero consequens, et utraque pars continet multitudinem tractuum. [8]Unde tractus fit, ubicumque fit multitudo specierum univoce ut unisoni aut toni secundum numerum ordinatum ordine debito. [9]Et haec sufficiant ad ⟨copulam⟩ (ibid. 88).

Die Copula „vermittelt" sowohl stilistisch als auch formal zwischen Discantus und Organum: stilistisch, da sie den modus rectus des Discantus mit dem Halteton des Organum per se (→ Organum IV. (5)) in sich vereinigt; formal, da Copula-Partien auch als Überleitungs- bzw. Verbindungs-Passagen zwischen Discantus- und Organum-Partien verwendet werden. Dennoch scheint die Benennung copula nicht auf die vermittelnde Funktion, sondern auf die eigene Form der Copula gemünzt zu sein. Denn kein Autor des 13. und 14. Jh. versucht, die Benennung auf eine solche vermittelnde Funktion zurückzuführen – und dies, obwohl das Wort copula in seiner vokabularen Anschaulichkeit hierzu geradezu herausfordern dürfte –, und im Garlandia-Text selbst liegt der Nachdruck im Anschluß an die allgemeineren Angaben auf der Beschreibung der STROPHENARTIGEN FORM (entgegen Reimers Vorbehalten [II, 35–37] können wohl auch die Sätze 6–8 als authentisch gelten [vgl. Reckow, *Die Copula*, 1. Kap.]). Die unmittelbar aufeinander bezogenen „gleichen Teile" der mus. Copula entsprechen den Verszeilen eines Gedichts, die Formulierung „numerus ordinatus" dürfte – analog der Anzahl der Versfüße in einer Zeile – die in den Copula-Gliedern konstante Anzahl der Ligaturen meinen, und der Hinweis auf den „ordo debitus" bekräftigt wohl nur noch einmal den gleichmäßigen Bau: sei es aus gleichen Elementen (gemäß Garlandias Regel über die „ordinatio ligatarum", nach der eine jede modale Ligaturenfolge „debet fieri per eundem ordinem compositarum id est per eandem ligaturam" [Reimer I, 62f.: VI, 3]; gemeint ist die gleichbleibende Anzahl der Ligaturen-Töne, also Binaria-Kette usf.), sei es auch aus abgezählten Elementen (gemäß dem modalen ordo-Begriff: „numerus punctorum ante pausationem" [ibid. I, 75:XI, 7], vgl. schon den „numerus ordinatus").

So scheint die Annahme nicht unberechtigt, daß der seit dem späten 12. Jh. bezeugte Terminus der Poetik, copula im Sinne der Strophe (s. o. I. (3)), auf ein analoges mus. Phänomen übertragen worden ist. In der Tat zeigen viele modalrhythmische Halteton-Partien in den 2st. Choralbearbeitungen strophenartigen Bau; auch hat sich die Musiklehre ja schon seit dem frühen Mittelalter bei der Ausbildung ihrer Formterminologie immer wieder an das Fachvokabular der trivialen Artes angelehnt (vgl. die Termini comma, colon, periodus, distinctio, → clausula, → punctus, im 14. Jh. etwa → talea [taille]). Für eine Übertragung spricht ferner, daß Poetik und Musiklehre von der gemeinsamen Vorstellung ausgehen, daß die Copula in ihre Glieder „eingeteilt" – anstatt etwa aus ihnen zusammengesetzt, aufgebaut – wird. Auch fällt auf, daß beide ausdrücklich auf die Benennung der einzelnen Glieder hinweisen; ganz ähnlich verfährt auch Johannes de Grocheo in seiner formalen Beschreibung von Ductia und Stantipes:

Musica (um 1300): Partes autem ductiae et stantipedis puncta communiter dicuntur. Punctus autem est ordinata aggregatio concordantiarum... duas habens partes..., quae clausum et apertum communiter dicuntur... (ed. Rohloff 53, 5–9).

*

Exkurs: Waite möchte den mus. Terminus von copula im Sinne der syzygia (s. o. I. (1) (b)) herleiten. Eine Analogie ergibt sich für ihn deshalb, weil er den Garlandia-Text u. a. als Beschreibung eines discantusähnlichen Gebildes versteht, in dem sich die Oberstimme in etwas kürzeren Werten als die Unterstimme bewegt: „If the lower voice of the composition should have a trochaic foot [1. Modus], while the upper performed such an incidental tribrach [6. Modus], there would once again be the union of two different feet, but this time simultaneously. It is in this very special sense that Garlandia uses the word *copula*, twisting a conventional definition to fit the exigencies of a particular musical idiom" (1960, 195). Diese Interpretation wird allerdings durch den Garlandia-Text nicht gestützt, in dem z. B. ausdrücklich von einem Haltetonsatz, nicht aber von fractio die Rede ist (zu einer näheren Auseinandersetzung mit Waites Konzeption vgl. Reckow, *op. cit.*, S. 17f. u. 56). Immerhin gebührt Waite das Verdienst, erstmals auf mögliche Beziehungen zur Terminologie der trivialen Artes aufmerksam gemacht zu haben.
Die Definition „copula est id, ubicumque fit multitudo punctorum" (Satz 4) könnte im übrigen in Analogie zur rhetorischen Figur periphrasis (s. o. I. (1) (a)) konzipiert worden sein.
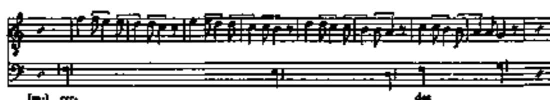
*

Wenn in dem wohl von Hieronymus de Mor. stammenden Nachtrag (zw. 1272 u. 1304) zum Garlandia-Traktat dem Komponisten von Quadrupla empfohlen wird, er möge u. a. „ein bekanntes Lied, nämlich eine copula" einfügen, so ist vielleicht sogar an ein reales Liedzitat, jedenfalls aber wohl an die periodische („symmetrische") Ge-

staltung des Oberstimmen-Discantus nach dem Vorbild einer Liedstrophe gedacht:

pone colores loco sonorum proportionator⟨um⟩ ignotorum, et quanto magis colores, tanto sonus magis erit notus, et si fuerit notus, erit placens. Item loco coloris in regione cuiuslibet pone cantilenam notam copulam vel punctum vel descensum vel ascensum alicuius instrumenti vel clausam lay (ed. Reimer I,97: *P* XVI, 16f.).

Ähnliches meint wohl auch bereits Garlandia selbst, der in Satz 1 seines oben zit. Copula-Kap. schreibt, daß die Copula für den Discantus viel wert sei, da dieser niemals vollkommen beherrscht werde ohne Mitwirkung der Copula. Garlandia hat hier wohl nicht eine bloß schmückende Einrahmung eines Discantus-Abschnitts durch eine Copula-Partie im Auge (dann müßte die Copula ebenso viel auch für das Organum per se wert sein), sondern die kompositorische Qualität des Discantussatzes selbst; erst derjenige Discantussatz kann als vollkommen gelten, in dem jener periodische Aufbau verwirklicht ist, der einer späteren Textierung (Tropus, Motette) entgegenkommen sollte, und dem die Copula allem Anschein nach ihren Namen verdankt.
Sogar auf eine konkrete Copula-Partie dürfte sich Garlandia in seinem Copula-Text beziehen. Der Hinweis auf die gleichförmige Gestaltung der Melodie, vor allem aber die Intervallangaben Unisonus und Ganztonschritt passen – im Verein mit den anderen Merkmalen: modus rectus, Periodik und Tenor-Halteton – exakt auf ein formelhaftes melismatisches Gebilde, das in den Kompositionen des Notre-Dame-Repertoires sehr häufig zitatartig eingesetzt begegnet (hier, mit vierfacher Wiederholung, wiedergegeben aus dem Versus *Cui sacerdos* des Responsoriums *Igitur dissimulata* nach der Fassung *F* f. 92f.):



Strophenartiger Bau mag zunächst am einfachsten und klarsten im 2st. Haltetonsatz zu verwirklichen gewesen sein, so daß die Copula in der Tat als eine dritte Setzweise „zwischen Discantus und Organum" beschrieben werden konnte, die nicht allein Merkmale von Discantus und Organum per se in sich vereinte, sondern sich dank der Periodik auch noch zusätzlich von beiden auf charakteristische Weise abhob. In dem Maße freilich, in dem sich (infolge Umarbeitung und Umdeutung) auch in den ursprünglich „organalen" Partien der 2st. Choralbearbeitung nach und nach modaler Rhythmus und periodische Gliederung durchsetzten, verwischte sich der Unterschied zwischen den Setzweisen Copula und Organum per se. Und da zugleich auch der Discantus immer stärker Copula-Charakter annahm, erübrigte es sich für die Autoren bald, die Copula noch als eine dritte Setzweise anzuführen: sie war im Zuge der stilistischen Vereinheitlichung gemäß dem Leitbegriff der musica mensurabilis mehr oder weniger in Discantus und Organum aufgegangen.

(2) Lambertus zieht aus dieser Entwicklung die Konsequenz und VERZICHTET auf eine Behandlung der Copula. In seiner Trichotomie der Setzweisen nimmt ihre Stelle der HOQUETUS ein, der sich infolge der truncatio beim Vortrag deutlich vom Discantus (simpliciter prolatus) und Organum unterscheidet:

Tract. de musica (vor 1279): Primo igitur sciendum est, quod tria tantummodo sunt genera, per que tota mensurabilis musica discurrit, scilicet discantus, hoketus et organum (CS I, 269a).

Dem Austausch folgt auch Johannes de Grocheo:

op. cit.: Sed alii... cantum ex tribus [sc. partibus] compositum, uniformi mensura regulatum invenerunt, quem cantum praecise mensuratum vocaverunt... Quem antiqui pluribus modis diviserunt, nos vero secundum usum modernorum in tres generaliter dividimus, puta motetos, organum et cantum abscisum, quem hoquetos vocant (ed. Rohloff 53, 41–47; vgl. 56,22–57,8; motetus steht für discantus).

Für beide Autoren gilt der Hoquetus nicht als Copula, sondern als deren Ersatz. Deutlich spricht dies schon der Anon. St. Emmeram (1279) in seiner Kritik an Lambertus aus:

Cuius mensurabilis musice tria sunt genera, scilicet discantus, copula et organum... Quidam loco copule hoquetorum maneriem posuerunt, quorum opinionem acquiescere satis potest. Sed nos antecessorum semitam imitamur atque de hoquetorum generibus in fine capituli sex modorum doctrinam tradimus generalem... (ed. Sowa 5, 6–14).

Wenn dennoch in dem wohl von Hieronymus de Mor. stammenden Garlandia-Nachtrag neben dem „medium inter organum purum et discantum" der Hoquetus ausdrücklich als eine zweite Copula-Species angeführt ist, so kann dies wohl nur als Mißverständnis des Kompilators erklärt werden, der hier alles zusammenträgt, was ihm zum Stichwort copula aus der ihm vorliegenden Literatur bekannt ist. Denn weder von der Sache noch vom Wort her wird die Subsumtion des Hoquetus unter den copula-Begriff begründet:

Copula duplex est, una, quae est medium inter organum purum et discantum, altera est, quae fit in abscisione sonorum aut sumendo tempus post tempus ⟨aut⟩ tempora post tempora. Et iste modus sumitur flaiolis. Et aliqui vocant oquetum modum istum (ed. Reimer I, 96: *P* XV, 24–26).

Auch der Anon. 4 (wohl 9. Jahrzehnt 13. Jh.) denkt nicht an die Copula im Sinne einer hoquetusartigen Species discantus (so Waite 1954, 119), wenn er in Zusammenhang mit der Kombination zweier ordines des 3. modus imperfectus zweimal von einer „bona copulatio" spricht: hier ist copulatio nur vokabular im allgemeinen Sinne der ‚Verbindung' zweier Stimmen zum mehrstimmigen Satz gebraucht (zus. mit analogen Belegen zit. oben II.).

(3) Im Unterschied zu Lambertus stellen sich die beiden bekannten Anonymi des späteren 13. Jh. in die Tradition von Garlandias Copula-Lehre, verwenden copula nun aber als Terminus für IRREGULÄREN VORTRAG bzw. für die IRREGULÄR VORGETRAGENE CHORALBEARBEITUNGS-PARTIE.
Der Anon. St. Emmeram wiederholt in teilweise etwas modifizierter Form Garlandias Sätze 1–5, kommt auf die Periodik aber nicht mehr zu sprechen (zur Motivierung s. o. IV. (1)):

...uix aut nonquam sine copula perfecta discantus cognitio poterit perhiberi, eo quod in suo genere discantum reddit melicum et placentem, licet in hoc sue rectitudinis nil amittat. Et est notandum, quod copula est illud medium quod inter discantum et organum speciale dicitur reperiri vnum ab altero subtiliter per hoc diuidendo. Vnde copula est id quod profertur recto modo equipollente ⟨unisono⟩. Alio modo dicitur sic: copula est id ubique quod ⟨fit⟩ multitudo punctorum simul iunctorum per suos tractus, et hoc sub specie primi modi et

sub recta serie figurarum sicut patet in *Alleluya* de *Posui* tam in triplo cantu quam secundo, et hoc secundum dispositionem discantus, nunc autem secundum dispositionem organi specialis sicut patet in duplo de *Iudea et Ierusalem* (ed. Sowa 125,9–22).

Sein Interesse gilt (neben der subtileren Tongebung) dem irregulären Vortrag, der sich am Organum speciale orientiert und nun ebenso im reinen Discantussatz (beliebiger Stimmenzahl) wie im Oberstimmen-Discantus der mehr als 2st. Choralbearbeitung verwirklicht werden kann:

Hic uult actor assignare differentiam inter copulam et discantum dicens, quod copula delicatiore modo et subtiliore voce quam discantus precipue prouulgatur, licet in figuris et rectitudine temporum sint eadem. Et ex hoc resultat quod inter discantum et organum speciale sit copula mediatrix. Comitatur namque cum discantu in figuris et in recta proportione temporum et mensura, tamen organo speciali in prolatione uocum melicoso sonitu redimita (ed. Sowa 126,1–8; vgl. zum Vortrag des Organum speciale: „... quod si per se positum sit repertum, more suo gradiens, regularum metas sub certa figurarum ac temporum serie distributas transcendere aut interrumpere non ueretur, ex quo resultat irregularitas subtiliter intuenti" [ibid. 127,15–19]).

Zwischen Copula und Organum speciale scheint für den Anon. kein Unterschied mehr zu bestehen (er selbst läßt hierüber nichts verlauten); denn die Copula ahmt organalen Vortragsstil nach, und das Organum speciale hat seinerseits, wie die Copula, „modum et mensuram in se" (ibid. 130, 4f.). Und wenn sich der Discantus von der Copula nur noch aufgrund des Vortragsstils unterscheiden soll, so heißt dies nichts anderes, als daß ein und derselbe Discantus-Abschnitt sowohl als regulärer Discantus – d.h. unter strenger Einhaltung der „recta proportio temporum" und der „mensura" – als auch als Copula – mit organaler Freiheit – wiedergegeben werden kann. In diesem Sinne ist wohl auch der Einleitungssatz des ersten Zitats zu verstehen: die Copula macht den Discantus „gesanglich" (fließend, ausdrucksvoll?) und gefällig, obschon dieser dabei von seiner (strukturellen) rectitudo nichts einbüßt. Wie es beim einleitenden Garlandia-Satz am nächsten lag, einen direkten Einfluß der Copula auf die formale Gestaltung des Discantussatzes selbst anzunehmen (s. o. IV. (1)), so dürfte hier analog ein direkter Einfluß der Copula – im Sinne des Copula-Vortrags – auf die klingende Erscheinung des Discantussatzes gemeint sein. Gelegentlich sind, wie der Anon. andeutet, gewisse Partien, die für Copula-Vortrag in Frage kommen, wohl auch in der Niederschrift als solche gekennzeichnet worden:

Vox prior e ternis tractum det ut hic [Notenzeichen] fore cernis

mit der Glosse:

Hic ostendit actor modum quorundam notatorum seu magistrorum sic copulam protrahentes (ed. Sowa 126,33–35);

für den Anon. selbst freilich scheint eine spezifizierende Schreibweise uninteressant zu sein (vgl. auch die pauschalen Hinweise auf die beiden Kompositionen im ersten Zitat) – wahrscheinlich deshalb, weil sie den Sänger in seiner freien Entscheidung für oder gegen Copula-Vortrag einengen würde (abgesehen davon, daß diese Ternaria auch als reguläre modal-verdeutlichende oder mensurale Ternaria sine proprietate [et cum perfectione] verstanden, also gar nicht sicher auf Copula-Vortrag festgelegt werden kann).

Der Anon. 4 spricht von copula nur noch im Hinblick auf die mehr als 2st. Choralbearbeitung:

Sequitur de triplicibus et quadruplicibus et copula (BzAfMw IV, 77, 9);
Tertia diversitas [sc. triplicitatis] est cum eodem tenore, sed in duplo et triplo per modum extraneum se habet, ut prima ⟨nota⟩ esset nimis longa et ⟨secunda⟩ nimis brevis, et ut videatur participare temporaliter inter discantum et organum; et neque est discantus neque organum (ibid. 83, 11–14).

Als Vorbild für den 1. modus irregularis des Organum purum dient eine 3st. Copula:

Septimum capitulum tractat de modis irregularibus; qui modi dicuntur voluntarii et sunt multiplices.
Quorum unus est, qui procedit per unam longam duplicem ⟨et⟩ per semibrevem vel minimam et longam debitam, et sic per talem brevem et longam continuando etc., ut patet in *Alleluia Posui adiutorium*, quoniam ibi ponatur loco copulae sub tali forma: ⟨f⟩ duplex longa, f e coniunctim... Et iste modus dicitur primus irregularis, et bene competit organo puro (ibid. 84, 12–20; das Copula-Beispiel findet sich in *F* f. 36′ und in *Mo* f. 17 – in letzterer Fassung mit Duplex longa am Beginn).

Nach diesem Bericht ist Copula-Vortrag durch eine maßvolle Abweichung vom modalen Schema charakterisiert, bei der der zugrundeliegende Rhythmus noch wahrgenommen werden kann (Übersteigerung der Werte in Richtung auf den jeweiligen Extremwert). Auch der Anon. 4 denkt dabei wohl an beliebige Choralbearbeitungs-Partien im 1. Modus (den Discantus-Satz über melismatischem Tenor schließt er vom Copula-Vortrag gewiß nicht grundsätzlich aus, auch wenn er diesen an einem 3st. Haltetonsatz exemplifiziert). So ist es wohl nur konsequent, daß er das Wort copula, das beim Leser noch den Gedanken an eine eigene Setzweise hervorrufen könnte, an der entscheidenden Stelle („Tertia diversitas...") gar nicht mehr gebraucht. Auch von einem „medium" ist nicht mehr die Rede: die Copula hat Anteil an Discantus und Organum, ist also weder reiner Discantus (wohl wegen des organalen Vortrags) noch reines Organum (wohl wegen der Stimmenzahl, → Organum IV.(5)), sondern eine Kombination von Eigenheiten beider, wird aber nicht mehr als selbständige dritte Species eigenen Charakters zwischen Discantus und Organum angesehen. Schon beim Anon. 4 könnte deshalb stehen, was rund ein Jh. später der anon. Verfasser des *Quartum principale* rückblickend schreibt:

Unde tanta vicinitate discantus et organum connectuntur, ut medium non habent, nam recedente discantu a mensura statim fit organum et e contrario (CS IV, 297a, = CS III, 363af.).

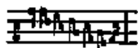
Der copula-Begriff der beiden Anonymi selbst bleibt merkwürdig vage. Für beide scheint es eine gegenüber Discantus und Organum kompositorisch abgrenzbare Copula nicht mehr zu geben, doch scheuen sich allem Anschein nach auch beide, copula abstrakt nur noch im Sinne des irregulären Vortrags zu definieren. Immerhin könnte die Überschrift des 5. Kapitels beim Anon. 4 wohl mit „Über die Tripla und Quadrupla sowie über deren irregulären Vortrag" übersetzt werden; und auch die Formulierung „loco copulae" weist in die nämliche Richtung: da die Copula-Partie hier nicht ersetzt werden soll, sondern positiv beschrieben wird, muß „loco copulae" wohl etwa im Sinne von: „an dem Ort, an dem man eine Copula (sc. irregulären Vortrag) ausführt (oder ausführen kann)" umschrieben werden. Doch sind es natürlich immer zugleich konkrete Partien, die als Copulae vorzutragen sind. Deshalb liegt es wohl am nächsten, copula hier im Sinne der irregulär vorzutragenden Choralbearbei-

tungs-Partie zu verstehen, die ja in aller Regel zugleich auch noch copula im Sinne des strophenartigen Gebildes ist (vgl. oben IV.(1)).

(4) Franco scheint sich mit seiner Copula-Definition als „VELOX DISCANTUS" auf den nämlichen Sachverhalt zu beziehen wie die beiden etwa gleichzeitigen Anonymi in ihren Copula-Lehren. Deren copula entspricht bei Franco die copula ligata, der eine copula non ligata zur Seite gestellt ist.

(a) Auffällig ist an Francos Lehre von der COPULA LIGATA, daß sie weder über Setzweise und Stimmenzahl, noch über eigene Form und gesamtformale Funktion informiert. Selbst als Beispiel ist nur ein sehr kurzer Oberstimmen-Ausschnitt wiedergegeben. Näher geht Franco nur auf Einzelheiten der Aufzeichnung (Anfangssimplex mit nachfolgender Binaria-Kette) und des Vortrags (Anlehnung an den 2. Modus, jedoch dreimal so rasch) ein:

Ars cantus mensurabilis (um 1280): Copula est velox discantus ad invicem copulatus. Copula alia ligata, alia non ligata. Ligata copula est, quae incipit a simplici longa et prosequitur per binariam ligaturam cum proprietate et perfectione ad similitudinem secundi modi. Ab ipso tamen secundo differt scilicet in notando et proferendo; in notando, quia secundus modus in principio simplicem longam non habet, copula vero habet, ut hic patet:



...In proferendo etiam differt copula a secundo modo, quia secundus profertur ex recta brevi et longa imperfecta, sed copula ista velociter profertur quasi semibrevis et brevis usque ad finem (ed. Cserba 255,16–23, u. 256,4–7; alle Franco-Beispiele nach der Hs. Paris, Bibl. Nat., lat. 16663, p. 164).

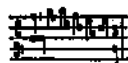
Auffällig ist an dieser Lehre aber auch, daß sie als graphische Kennzeichnung der Copula ligata ein Notierungsverfahren beschreibt, das in den zentralen Notre-Dame-Quellen praktisch nur bei Tonhöhen-Gleichheit von erstem und zweitem Ton (Aufspaltung der regulären Anfangs-Ternaria des 1. Modus) angewandt wird. So kann auch bei seinem eigenen Beispiel nicht entschieden werden, ob es im regulären 1. Modus oder aber als Copula ligata notiert ist, da es auch im ersteren Falle wegen der Tonhöhen-Gleichheit mit Anfangssimplex beginnen müßte. Und auch ein großer Teil der als Copulae im Sinne Garlandias im Notre-Dame-Repertoire identifizierbaren Choralbearbeitungs-Partien setzt charakteristisch mit einer Tonwiederholung ein (vgl. z.B. auch das Beispiel oben IV.(1)). Allem Anschein nach gibt Franco, aus dessen strengem musica-mensurabilis-Konzept heraus unkontrollierte Abweichungen vom regulären modalen Rhythmus und Tempo kaum anerkannt werden können, die unumgängliche Ausnahmeregelung der modalen Notation deshalb als eine Sondernotierung für die Copula ligata aus, um auf freie Abweichungen ad hoc nicht eingehen zu müssen (daß in der Praxis Copula-Vortrag auch bei Anfangs-Ternaria ausgeführt worden ist, bezeugt der Anon. St. Emmeram, s.o. IV.(3)). Der Sänger des velox discantus kann sich nach Francos Regelung (sofern er sich mit seinem Copula-Vortrag auf Partien der von Franco genannten Art beschränkt) darauf berufen, daß nach seinem Dafürhalten die betr. Partien auch dann mit Anfangssimplex geschrieben worden wären, wenn keine Tonwiederholung vorgelegen hätte. Nicht auszuschließen ist allerdings, daß Franco zugleich für die Zukunft eine entsprechende Kennzeichnung von einschlägigen Partien anregen will, die nicht mit Tonwiederholung beginnen und deshalb bisher regulär mit Anfangs-Ternaria notiert worden sind. In der Tat begegnen solche Aufzeichnungen in den späten Notre-Dame-Quellen, meist sogar mit einer Duplex longa am Beginn (vgl. auch unten IV.(4)(b) Odingtons Copula-Beispiele); ob die Duplex longa auf einen Copula-Vortrag à la Franco oder à la Anon. 4 verweisen soll oder nur ganz einfach als gedehnte Anfangsnote eines ansonsten regulären 1. Modus aufzufassen ist, steht allerdings dahin. Keinesfalls muß angenommen werden, daß der Sänger durch eine derartige Anfangssimplex schon auf eine bestimmte Copula-Konzeption hat festgelegt werden können.
Auch hinsichtlich der – in der Praxis wohl kaum ausführbaren – Beschleunigung um das Dreifache muß wohl Francos strenges musica-mensurabilis-Konzept in Rechnung gestellt werden (für Odington ist die Copula ligata nur noch schlicht „velocior"). Kann er nicht umhin, auf gewisse Freiheiten des Vortrags einzugehen, so sollen sich diese wenigstens an den mensuralen Proportionen orientieren. Was schließlich die „similitudo secundi modi" betrifft, so möchte Franco wohl, auch hier um Einhaltung modalrhythmischer Proportionen besorgt, anstelle „irregulären" Vortrags des (notierten) 1. Modus eine – in der Wirkung wohl ähnliche – markante Modusänderung vorschlagen. Die Dauer der Anfangsnote bleibt allerdings unerwähnt.
So geschickt hat Franco den Akzent von der freien Abweichung auf die proportionale Beschleunigung verlagert, daß seine Copula-Lehre im *Quartum principale* geradezu als Versuch mißverstanden werden konnte, ein provisorisches Notierungsverfahren für kurze Werte zu schaffen, deren Aufzeichnung das eigene Notationssystem noch nicht zu bewältigen vermocht habe:

Aliter enim magister Franco copulam nominavit, videlicet ligatam et non ligatam... Et sciendum, quod in tempore Franconis non erat mentio de modo imperfecto nec de tempore imperfecto neque de minima. Tunc temporis pronuntiabatur longa et brevis ita velociter ut nunc tempus perfectum [sc. brevis et semibrevis]. Temporibus enim modernis magis expresse musica figuratur, et Franconi non repugnat, sed potius defectus suppletur, et quod superfluum erat, resecatur... (CS IV, 296a, = CS III, 362b).

Dafür daß diese Deutung sachlich nicht zutrifft – auch wenn sie Francos Strategie bestätigt –, sind mehrere Argumente anzuführen. So hätte Franco das Problem der proportionalen Beschleunigung zweifellos in seiner Rhythmus- und Notationslehre, nicht aber in einem Kapitel über eine Species discantus behandelt; ferner hätte er, wäre es ihm nur um das technische Problem der Beschleunigung gegangen, dieses gewiß mit modernen Mitteln, etwa der Binaria cum opposita proprietate zu lösen versucht; auch hätte er sich dann schwerlich allein um eine Beschleunigung des auch zu seiner Zeit noch relativ seltenen 2. Modus gekümmert; vor allem aber hätte er dann die offenkundige Doppeldeutigkeit seiner Copula-ligata-Notierung nicht mit Stillschweigen übergehen können. Deshalb muß angenommen werden, daß es ihm – wie den beiden Anonymi auch – in erster Linie um die Wiedergabe bereits vorliegender Aufzeichnungen im 1. Modus geht. Sein copula-Begriff selbst ist auf jene Partien ein-

geschränkt, die als velox discantus vorgetragen werden: eine Partie im regulären 2. Modus ist keine ‚copula', sondern heißt einfach: „vom [= im] 2. Modus":

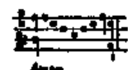
Sed si inter primam simplicem et ligaturam divisio modi apponatur, tunc non est copula, sed de secundo modo appellatur, ut apparet in exemplo subsequenti:



(ed. Cserba 256,1–3).

(b) Im Unterschied zur copula ligata ist die COPULA NON LIGATA, wie sie Franco beschreibt, in den praktischen Aufzeichnungen dank der Simplices-Notierung eindeutig zu identifizieren:

Copula non ligata ad similitudinem quinti modi fit. Differt tamen a quinto dupliciter, in notando et proferendo. In notando differt a quinto, quia quintus sine littera ubique ligabilis est, sed copula ista nunquam super litteram accipitur, et tamen non ligatur, ut hic apparet:



In proferendo differt etiam a quinto, quia quintus ex rectis brevibus profertur, copula vero velocius proferendo copulatur (ed. Cserba 256,8–15).

Zwischen Copula ligata und Copula non ligata gibt es nur wenige Gemeinsamkeiten. Zwar werden Copulae non ligatae wie Copula-ligata-Partien als schmückende Zwischen- und Schluß-Glieder verwendet, doch machen jene Partien, die als Copulae ligatae vorgetragen werden (können), in den Choralbearbeitungen zugleich auch noch einen wesentlichen Teil der kompositorischen Grundsubstanz selbst aus; quantitativ überwiegen sie die Copulae non ligatae um ein vielfaches. Die Vortragsweise wird bei der Copula ligata als proportionale, bei der Copula non ligata nur als beliebige Beschleunigung gegenüber dem 2. bzw. 5. Modus (dem 6. Modus herkömmlicher Zählung) beschrieben; doch scheint Franco, gemessen an der Praxis, selbst mit dieser Angabe noch einseitig zu informieren: nach Odingtons Bericht ist die Copula non ligata „morosior quam sextus modus" (zit. anschl.). Vollends divergieren die Notierungsweisen; soll die Copula ligata, abgesehen von der problematischen Anfangssimplex, wie der 1. (bzw. 2.) Modus aufgezeichnet sein, und kann sie in zahlreichen Fällen wegen der Tonwiederholung von einem regulären 1. Modus gar nicht unterschieden werden, so hat man bei der Copula non ligata offenbar bewußt auf eine unverwechselbare archaische Form der Niederschrift zurückgegriffen, die eine freie Wertfestsetzung erlaubt. So wird ein engerer Zusammenhang zwischen Copula ligata und Copula non ligata eigentlich erst durch die auffälligen Parallelen in Francos Formulierung, durch die aus praktischer Sicht etwas fragwürdige Subsumtion unter den velox discantus und natürlich durch den gemeinsamen Namen nahegelegt.
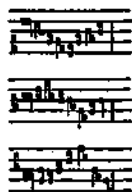
Daß auch die Copula non ligata aufgrund periodischer Gliederung zu ihrer Benennung gekommen wäre, ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil sie meist nur aus wenigen Tönen besteht. Hingegen ist eine gewisse Ähnlichkeit mit dem im 5. „modus organizandi" melismatisch ausgezierten „Schlußbildungsteil" der hochmittelalterlichen Mehrstimmigkeit zu beobachten, wie er im *Mailänder Organum-Traktat* (um 1100) unter der Bezeichnung copula behandelt wird (s.o. III.; zum 5. „modus organizandi" vgl.: „Quintus [fit] per multiplicationem oppositarum uocum. augendo uel auferendo" [ed. Zaminer 47f.: 24; vgl. ibid. 48:31]). Es ist deshalb denkbar, daß Franco selbst auf diesen älteren Terminus zurückgegriffen hat, um die kurzen, erst in den mehr als 2st. Choralbearbeitungen anzutreffenden und von der Aufzeichnung her bewußt archaisch anmutenden Abschnitte zu benennen. Er hätte diese Benennung dann wohl in der Absicht gewählt, unter Ausnutzung der aequivocatio (copula im Sinne von ‚Strophe' und im Sinne von ‚Schlußverbindung') beide Copulae noch enger aneinanderzurücken, um von den kompositorisch längst autorisierten Freizügigkeiten der Copula non ligata her suggestiv auch analoge Freiheiten des Copula-ligata-Vortrags anzudeuten oder gar zu rechtfertigen, ohne den heiklen Sachverhalt selbst in Worte fassen zu müssen, die sein strenges musica-mensurabilis-Konzept kompromittiert hätten. Jedenfalls aber hat es den Anschein, als seien die Parallelen in der Formulierung und die Subsumtion beider Copulae unter einen velox discantus nicht durch eine herausfordernde Ähnlichkeit zwischen den Copulae selbst bedingt, sondern dienten im Gegenteil erst dazu, beide Copulae als möglichst weitgehend miteinander vergleichbar erscheinen zu lassen. Daß Franco die Bedeutung der Copula non ligata aus einer ganz bestimmten theoretischen Absicht heraus hochspielt, mag auch daraus gefolgert werden, daß der Anon. 4, der trotz seiner Franco-Kenntnis keinerlei theoretische Vorbehalte gegenüber irregulärem Vortrag erhebt, diese Copula-Species nicht einmal erwähnt, dafür aber die Copula (ligata) so zu beschreiben sucht, wie er sie in der Praxis kennengelernt hat.

Wenn Franco darüber hinaus wesentliche sachliche Details der Copula – bes. Setzweise (Tenorbeschaffenheit), Stimmenzahl, Dauer der Anfangsnote und gesamtformale Funktion – nicht zur Sprache bringt, so mag dies vielleicht darauf zurückzuführen sein, daß er den Eindruck eines offenen Gegensatzes zur Copula-Lehre des Johannes de Garlandia vermeiden will. Denn es ist denkbar, daß er sich, gerade weil gravierende Veränderungen in der Konzeption vorliegen, wenigstens den bewährten Rahmen der traditionellen Copula-Lehre und den bewährten Terminus unangefochten erhalten möchte (aus einem ähnlichen Grunde hat wohl auch der Anon. St. Emmeram einige für seine eigene Konzeption ziemlich belanglose Sätze Garlandias zitiert). Auf die Aussage der Benennung copula kann Franco wohl schon deshalb nicht eingehen, weil er auf einen engen Zusammenhang zwischen Copula ligata und Copula non ligata bedacht ist (die Formulierung „ad invicem copulatus" ist wohl nur ein Wortspiel, das nichts über die Benennung aussagt, sondern nur Problemlosigkeit vorspiegelt; auf die Ligierung kann sie nicht bezogen sein, da Franco ähnlich auch zur Copula non ligata äußert: „velocius proferendo copulatur". Gegen die Annahme, daß Franco mit diesen beiden Formulierungen etwas ganz Bestimmtes über die Copula hätte aussagen wollen, ist auch anzuführen, daß keiner der spätmittelalterlichen Autoren, die sich mit ihm auseinandersetzen, diesen Formulierungen einen Sinn gemäß Francos eigener Copula-Lehre abzugewinnen vermag). Und die Frage der Plazierung hat er ganz aus der Copula-Lehre herausgenommen und bereits im vorangehenden Kapitel unter dem

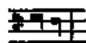
Stichwort des punctus organicus mit allgemeinen Worten abgehandelt („Notandum, quod tam in discantu quam in triplicibus etc. inspicienda est aequipollentia... usque ad paenultimam, ubi non attenditur talis mensura, sed magis est organicus ibi punctus" [ed. Cserba 255, 6–12]). Hat er hier (unausgesprochen) wohl auch in erster Linie Copula-Partien im Auge, so vermeidet er es mit diesem taktischen Zug doch, auf die Unterschiede in deren gesamtformaler Funktion selbst eingehen zu müssen.

Indirekt bestätigt auch Walter Odington Francos Strategie: indem er sie nicht mehr durchschaut (oder für erforderlich hält) und nun all das in seiner – eng an Francos Text anschließenden – Copula-Lehre arglos zur Sprache bringt, was Franco gewiß mit voller Absicht verschwiegen oder einseitig dargestellt hat. Die übergreifende Kategorie des velox discantus entfällt, da die Copula non ligata als „morosior" gilt, die Anfangslonga wird als „immensurata" beschrieben, der Name auf doppelte Weise zu erklären versucht (unter Bezugnahme auf die Ligierung: copulare ist hier im Sinne von ligare verstanden), und Setzweise, Stimmenzahl wie auch Ort der Copulae werden ohne Umschweife genannt:

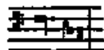
De speculatione musice (um 1300): Estque alia species [sc. cantus organici], que procedit per binariam ligaturam sicut secundus modus, sed velocior est, et longam immensuratam accipit in principio, que copulatur; dicitur nomen habens a re. Est et alia copula, que singulos habet punctus, per se morosior quam sextus modus, dicta per contrarium, quia non copulatur... (CS I, 245bf., nach Hs. Cambridge, Corpus Christi College, 410, f. 35);
Copula ligata facienda est super unum punctum vel plures sicut organum; verum aliquando triplex est. Et accipit longam notam in principio non mensuratam et procedit per binariam ligaturam ut in forma subiecta sic:
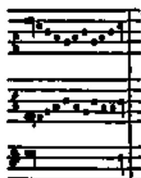


Vel tali tenore sic:



Sed si longa precedens notam habuerit perfectionis sic:



Et tunc est de secundo modo.
Copula non ligata eodem modo fit, sed non ligatura ut hic:



Ista vero species sive ligata sive separata semper apponitur in fine punctorum, nisi omnes decenter possunt pausare (CS I, 247bf.).

Auch der Schlußsatz läßt allerdings noch durchblicken, daß die Verwendung der Copula nicht auf die Schlußregion beschränkt ist. Denn es heißt hier nicht, man bringe eine Copula immer nur am Schluß an, sondern: man bringe immer dann am Schluß eine Copula (beiderlei Art) an, wenn man noch nicht abrupt aufhören könne.

(5) Der Wandel des copula-Begriffs der Mehrstimmigkeits-Lehre von der streng modalrhythmischen Setzweise mit strophenartigem Bau über Halteton zur irregulär vorgetragenen Choralbearbeitungs-Partie im 1. Modus entspricht der kompositorischen Entwicklung des 13. Jh. Denn offenbar hat sich gerade mit zunehmender rhythmischer und formaler Rationalisierung und Vereinheitlichung innerhalb der Choralbearbeitung, wie sie für die Umarbeitung des *Magnus liber organi* und die Neukomposition der Tripla und Quadrupla charakteristisch sind, der Wunsch nach neuer Abwechslung und Farbigkeit, nach den alten stilistischen Kontrasten eingestellt: ein Wunsch, dem nun nicht mehr durch neuerliche kompositorische Maßnahmen, sondern durch Rückgriff auf den einst von der Copula zurückgedrängten organalen Vortragsstil und andere Freiheiten genügt werden sollte (die Konzentration auf den 1. Modus erklärt sich wohl aus dessen quantitativem Übergewicht im Notre-Dame-Repertoire: andere Modi wurden selbst schon als Abwechslung empfunden). Daß man dabei an der traditionellen Bezeichnung copula festhielt, mag wohl weniger darauf zurückzuführen sein, daß die nunmehr irregulär vorzutragenden Partien im allgemeinen auch Copulae im Sinne des strophenartigen Gebildes gewesen sind, als auf das Interesse der Autoren an der Copula-Definition als „medium inter discantum et organum". Denn diese Definition vermeidet, für sich genommen, jede positive sachliche Festlegung, läßt bei der individuellen Beschreibung der neuen Copula völlig freie Hand und suggeriert, wie auch der Terminus copula selbst, dem Leser dennoch die Kontinuität der Lehre.
Daß die einzelnen Autoren des späteren 13. Jh. in ihren Copula-Lehren teilweise divergierende Aussagen bieten – sofern sie, wie Lambertus, nicht ganz auf eine Copula-Lehre verzichten –, liegt nicht daran, daß sie sich auf unterschiedliche Phänomene beziehen, sondern daß sie das nämliche Phänomen – das sich freilich auch gar nicht in starre Regeln fassen läßt – aus unterschiedlichen theoretischen Konzeptionen heraus und offenbar auch für unterschiedlich informierte Lesergruppen behandeln.

V. Mit dem Stagnieren der Notre-Dame-Überlieferung seit dem früheren 14. Jh. erlischt das Interesse am Copula-Vortrag, der ja vor allem im Hinblick auf die vielgliedrige Großform der Choralbearbeitung wichtig gewesen ist. Der Terminus copula freilich läßt sich, von der vokabularen Bedeutung her neu verstanden, etwa im Sinne der Ligatur (s. o. II.) weiter verwenden. Im *Quartum principale* (spätes 14. Jh.) ist, unter dem Eindruck von Francos Definition als velox discantus, copula im Sinne der frangierten Mensureinheit (perfectio) neu definiert (die Beschleunigung wird nicht mehr als Ergebnis rascheren Vortrags, sondern als Ergebnis der Unterteilung in schmückende kürzere Werte betrachtet):

alius [sc. discantus] est copulatus, qui dicitur copula id est floritura (CS IV, 278a, = CS III, 354af.);
Copula est velox discantus ad invicem copulatus sicuti est brevis partita sive fracta in semibrevibus, et semibreves in minimis, quae copulari sive computari debent ad unam perfectionem (CS IV, 295b, = CS III, 362a; zur Franco-Interpretation dieses Autors s.o. IV. (4) (a)).

Auch in dieser Definition manifestiert sich noch einmal die mit dem Wort copula im Mittelalter häufig verbundene spezielle Vorstellung von einem fest gefügten Zusammenhang: im Sinne der perfectio ist die Copula als klar umrissenes, in sich geschlossenes Gebilde beschrieben, dessen Elemente nach mathematischen Grundsätzen („copulari sive computari") zu einem einheitlichen ‚Verband' zusammengefaßt sind.

Lit.: R. Volkmann, Die Rhetorik d. Griechen u. Römer in systematischer Übersicht, Lpz. [2]1885, s. Reg.; H. E. Wooldridge, The Oxford Hist. of Music, Vol. I, Oxford 1901, 238ff.; Ergänzungen hierzu von P. C. Buck i. d. 2. Aufl. Oxford u. London 1929, 119f.; H. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie im IX.–XIX. Jh., Bln [2]1921, 194ff.; J. Handschin, Der Organum-Traktat von Montpellier, in: Fs. Guido Adler, Wien 1930; Fr. Ludwig, Die geistliche nichtliturgische, weltliche einst. u. d. mehrst. Musik d. Mittelalters bis z. Anfang d. 15. Jh., in: Adler-Hdb., Bln [2]1930, Teil I, 259; H. Schmidt, Die drei- u. vierst. Organa, Kassel 1933, 37ff.; M. Appel, Die Terminologie i. d. mittelalterlichen Musiktraktaten, Bln 1935, s. Reg.; H. Husmann, Die dreist. Organa d. Notre-Dame-Schule (Diss. Lpz. 1932), Teildruck Lpz. 1935, 38; ders., Die drei- u. vierst. Notre-Dame-Organa, PäM XI, Lpz. 1940, Einl.; G. Reese, Music in the Middle Ages, New York 1940, 306; G. D. Sasse, Die Mehrst. d. Ars antiqua in Theorie u. Praxis, Diss. Bln 1940, 78f.; W. G. Waite, Discantus, Copula, Organum, JAMS V, 1952 (= Vorabdruck aus: The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony. Its Theory and Practice [Yale Studies in the Hist. of Music, Vol. II], New Haven 1954); ders., Johannes de Garlandia. Poet and Musician, Speculum XXXV, 1960, 194f.; H. Roos, Die Modi significandi d. Martinus de Dacia (Beitr. z. Gesch. d. Philosophie u. Theologie d. Mittelalters, Bd. XXXVII, Heft 2), Münster u. Kopenhagen 1952; A. Hughes, Music in Fixed Rhythm, in: New Oxford Hist. of Music, Vol. II, London, New York, Toronto 1954, 324; H. P. Gysin, Studien z. Vokabular d. Musiktheorie im Mittelalter, Diss. Basel 1958, s. Reg.; H. Lausberg, Hdb. d. literarischen Rhetorik, München 1960, s. Reg.; W. Apel, Die Notation d. polyphonen Musik 900–1600, Lpz. 1962, 257 u. 266; S. Heinimann, Zur Gesch. d. grammatischen Terminologie im Mittelalter, Zs. f. romanische Philologie LXXIX, 1963, 24; S. Gullo, Das Tempo i. d. Musik d. XIII. u. XIV. Jh. (Publ. d. Schweizerischen Musikforschenden Ges., Serie II, Vol. 10), Bern 1964, 33ff.; C. Dahlhaus, Zur Theorie d. Organums im 12. Jh., KmJb XLII, 1964; ders., Art. Copula, in: RiemannL, Sachteil, Mainz 1967; Kl.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. u. 15. Jh. Unters. z. Terminus, z. Systematik d. Lehre u. z. d. Quellen, Diss. Freiburg i. Br. 1967 (maschr.), 26f.; Fr. Reckow, Der Musiktraktat d. Anonymus 4, Teil II: Interpretation d. Organum purum-Lehre, BzAfMw V, Wiesbaden 1967, s. Reg.; ders., Das Organum, in: Gattungen d. Musik in Einzeldarstellungen, Gedenkschrift Leo Schrade, Teil I, Bern u. München 1972; ders., Die Copula. Über einige Zusammenhänge zw. Setzweise, Formbildung, Rhythmus u. Vortragsstil i. d. Mehrst. von Notre-Dame (Akademie d. Wiss. u. d. Lit. zu Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Kl., Jg. 1972, Nr. 13), Wiesbaden 1972; R. Flotzinger, Der Discantussatz im Magnus liber u. seiner Nachfolge (Wiener Musikwiss. Beitr., Bd. VIII), Wien, Köln, Graz 1969, s. Reg.; H. H. Eggebrecht u. Fr. Zaminer, Ad organum faciendum. Lehrschriften d. Mehrst. in nachguidonischer Zeit (Neue Studien z. Musikwiss., Bd. III), Mainz 1970, s. Reg.; M. Lütolf, Die mehrst. Ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis. z. Wende d. 13. z. 14. Jh. Teil I, Bern 1970, Abschn. B I. 1.; E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica, Teil II: Kommentar u. Interpretation d. Notationslehre, BzAfMw XI, Wiesbaden 1972, 35ff.

Fritz Reckow, Freiburg i. Br. 1972

Courante

Das neufranz. feminine Substantiv Courante läßt sich über mehrere Stufen ableiten aus dem lat. Verbum currere (laufen, umlaufen, fließen), am wahrscheinlichsten über corre (altfranz., laufen, rennen, fließen, seit dem 11. Jh.) und courre (mittelfranz.) zu courir (neufranz.) mit dem Partizip Präsens courant. Als Substantiv begegnet Courante (bzw. anfänglich in Schreibweisen wie Couranto, Courrento, Currendo, Curranta) seit 1515 als Tanzbezeichnung.
Vereinzelt wird eine italienische Herkunft des so benannten Tanzes nicht ausgeschlossen (etwa Horst 1937, 34; Tani 1983, 420; Glück 1995, 1030), teilweise unter Hinweis auf G. Bouchets Formulierung: „comme on peut dire, & à bon droit, que la volte, la courante, la sissaye, que les Sorciers ont amenez d'Italie en France" (*Sérées*, [Lyon 1584] Rouen 1615, f. 118ʳ f.). Die Provenienz der frühen Erwähnungen und musikalischen Quellen dieses Tanzes weist jedoch eindeutig nach Frankreich. So stammen auch die seit Mitte des 16. Jh. einsetzenden Musikdrucke wohl ausnahmslos aus dem franko-flämischen Bereich (erster Beleg: P. Phalèse, *Carminum quae chely vel testudine canuntur* I, Löwen 1549). Erst seit Mitte der 1580er Jahre sind Belege aus Italien nachweisbar, so in G. Brunos *Dialoghi ital.* (1584/85): „Si balla, si fa de capriole, di correnti, di branli, di tresche" (zit. nach: S. Battaglia, *Grande Dizionario de la Lingua ital.* III, Turin o. J., 819 c, Art. *Corrente*); G. C. Barbettas *Intavolatura di Liuto* (Venedig 1585) enthält ein „Baletto Francese detto la Corante".

I. Seit dem frühen 16. Jh. ist Courante als TANZTERMINUS belegt.
(1) Im 16. Jh. wird darunter primär ein TRAVERSIERENDER HÜPFTANZ IN GERADER WIE AUCH UNGERADER TAKTART verstanden.
(2) In gehobenen gesellschaftlichen Kreisen dient der Ausdruck im 17. und 18. Jh. zur Benennung eines TRIPELTAKTIGEN GRAVITÄTISCHEN PAARTANZES MIT SPEZIFISCHEN RAUMWEGEN.
(3) Tanzmeister des 18. Jh. kennzeichnen einen Tanzschritt als TEMS DE COURANTE.

II. Zudem begegnet Courante in Verbindung mit FUNKTIONALER UND STILISIERTER AUFTAKTIGER TANZMUSIK IM TRIPELTAKT.
(1) Überwiegend bezeichnet der Ausdruck MÄSSIG SCHNELLE BIS SEHR LANGSAME STÜCKE.
(2) Gelegentlich betitelt Courante KOMPOSITIONEN MIT SCHNELLEN LÄUFEN IM ITALIENISCHEN ‚CORRENTE'-STIL.

I. Seit dem frühen 16. Jh. ist das Wort Courante als TANZTERMINUS belegt.

(1) Im 16. Jh. wird mit Courante überwiegend ein TRAVERSIERENDER HÜPFTANZ IN GERADER WIE AUCH UNGERADER TAKTART bezeichnet.
Ein Tanz namens Courante wird erstmals in J. (nicht Clément, wie vereinzelt angegeben) Marots Gedicht *Epître des Dames de Paris* (Paris 1515) erwähnt. Über die Beschaffenheit dieses Tanzes wird nichts gesagt; es geht aus dem Text lediglich hervor, daß er im Rahmen eines Festes getanzt und mit Anmut in Verbindung gebracht wurde:

Qui veit adonc flammes voller en l'aer / Faire bancquetz, chanter, rire, baller / C'estoit plaisir; car l'une en cotte simple / Lors se despoille, & l'autre mect sa guymple / Dessus son chief, pour avoir meilleur' grace / De bien dancer Courante ou Rouergasse (zit. nach d. Ausg. Paris 1723, 194).

Erste konkrete Hinweise auf die Choreographie bietet A. de Arena, der als Merkmale das Attribut fröhlich und die Kreuzung der Füße angibt, sich jedoch außerstande sieht, eine genaue Beschreibung zu geben:

Ad suos Compagnones studiantes (o. O. [Avignon?] 1529): Patata pototum [lautmalerische Beschreibung des charakteristischen Tanzschrittes?] sed fit corrensia gayha / et de brim et de broc intravagando pedes / Est mihi difficilis multum passagius iste / istam correndam nemo docere potest / Intendo melius quam vobis dicere possim / usus vos tantum scire docebit eam (ed. Guthrie/Zimmer/Zorzi, *Rules of Dancing: Antonius Arena,* Dance Research IV, 1986, 28).
(Patata pototum aber macht die lebhafte Courante, in die eine und andere Richtung mit gekreuzten Füßen. Es ist eine schwierige Sache für mich, diese Courante kann man nicht lehren, noch weniger bin ich fähig es zu erklären, nur die Praxis lehrt euch wie es geht.)

1557 versteht R. Corso unter Courante ebenfalls einen lebhaften Tanz („la volta corrente") und nennt ihn in Zusammenhang mit „saltare alla gagliarda" (→ *Galliarde* I. (1)–(3)):

Dialogo del Balli (Bologna 1557): Poi's entra nel caldo del saltare alla gagliarda, & spicasi ogni coppia l'huomo dalla Donna. Al fine raggiungonsi, come prima, & fanno la volta corrente, & cosi chiudono il ballo (f. 9ʳ).

Eine „Coranto Dyspayne" in Form eines Schrittprotokolls, aber ohne Zuordnung zu einem Musikstück, ist im Manuskript Rawlinson (um 1570; Oxford, Bodleian Library, Poet 108) enthalten. Offenkundig versteht der Verfasser darunter einen von mehreren Paaren ausgeführten Tanz, bestehend aus einfachen („singles") und doppelten Schritten („dubles") und Sprüngen („trads"):

iiij singles syde / ij singles a duble forward ij singles syde reprise backe twyse / iiij singles syde / a duble forward reprise backe twyse / iiij singles syde / a duble forward reprise backe twyse / iiij singles syde a duble forward reprise

backe twyse / ij singles syde iij trads forward ij singles syde iij trads backe... (f. 10' f.; siehe dazu Dolmetsch ²1959, 136 ff.).

Die wichtigste Quelle für das Frühstadium des als Courante bezeichneten Tanzes ist Th. Arbeaus Tanzlehrbuch *Orchésographie* (Langres [1588] ²1596). Hier finden sich erstmals detaillierte Informationen zur Ausführung des Tanzes. Die Courante unterscheide sich beträchtlich von der Volte, sie werde in einem „leichten" Dupeltakt ausgeführt, zusammengesetzt aus zwei „simples" und einem „double", zuerst „à gauche", sodann „à droite", jede Folge aus einem Abschnitt zu zwei mal acht Viertelnoten bestehend. Besonders hervorgehoben wird, daß sämtliche Schritte gesprungen („sauté") werden:

Elle differe beaucoup de la volte, & se dance par vne mesure binaire legiere, consistant de deux simples & vn double du cousté gaulche, & aultant du cousté droict, en marchant tousiours en auant ou de cousté, & quelquesfois en retrogradant selon qu'il plait au danceur: Et notterez qu'il fault saulter les pas de la Courante, ce qui ne se faict pas en la Pauane, ny en la Basse Danse (f. 65').

Es folgt eine Beschreibung der Ausführung der Schrittfolge (zu den Problemen einer tanzbaren Rekonstruktion siehe Feldmann 1962, 41 ff., sowie Thomas/Gingell 1987, 93):

Pour faire donc vn simple á gaulche en la Courante, vous qui estes en contenance decente, saulterez sur le pied droict, en asseant le pied gaulche pour vostre premier pas, puis saulterez sur le pied droict, en tumbant en pied ioinct pour le second pas, & ainsi sera accomply le simple à gaulche: Aultant en ferez á reuers, pour accomplir le simple à droict: Pour le double à gaulche, saulterez sur le pied droict, en asseãt le pied gaulche pour le premier pas du dit double à gaulche, puis saulterez sur le pied gaulche, en faisant le second pas du pied droict, puis saulterez sur le pied droict, en faisant le troisieme pas du pied gaulche: Puis saulterez sur le pied droict, en faisant le quatrieme pas à pied ioinct: Et ainsi sera accomply le double a gaulche: Aultant en ferez à reuers pour les deux simples & double à droit (f. 65' f.).

Anschließend berichtet Arbeau, daß in seiner Jugend (um 1540) die Courante häufig als Werbetanz von je drei Mädchen und Burschen getanzt worden sei, und fügt hinzu, daß heutzutage junge Männer die „simples" und „doubles" nicht mehr beherrschten und die Schritte nach Belieben im Takt tanzten. Dies läßt darauf schließen, daß die Courante im Sinne von Arbeaus Auffassung am Ende des 16. Jh. an Bedeutung verloren hatte. Allerdings finden sich bis in das erste Drittel des 17. Jh. Hinweise auf dieses Begriffsverständnis (siehe unten die Ausführungen von Mersenne).

C. Negri beschreibt die Courante ganz im Sinne Arbeaus als lebhaften Tanz mit Hüpfbewegungen in höfischem Milieu. Das Schrittrepertoire umfaßt im Wesentlichen die Reverenz, gewöhnliche Schrittfolgen (Seguiti ordinarii), schnelle Schritte (Passi presti), Schritten vorausgehende Hüpfer (Saltini), flach gestrichene Schritte ohne vorherige Hüpfer (Seguiti spezati), Sprünge mit gleichzeitigem Aufsetzen beider Füße (Cadenze, meist zur Akzentverlagerung), Hüpfbewegungen mit Verdrängung des aufsetzenden Beines durch das Spielbein (Recacciate). Das „Balletto à due detto la Corrente", dem eine tripeltaktige Melodie beigegeben ist, ist nach Negri folgendermaßen zu tanzen:

Le Gratie d'Amore (Mailand 1602): Volendo ballare esso ballo in Compagnia, il Caualiero acciò che più leggiadro sia, porrà in disparte la sua cappa, e la spada, poi anderà à pigliar la dama, come si vede nella seguente figura, & insieme faranno la .R. [Reverenza] dapoi passeggieranno vn puoco per lo ballo, e tantosto faranno il passeggio, con li .S. [Seguito ordinario] de quattro .P. [Passo presto] in fuga col saltino, cominciando col piè sinistro innanzi, ponendo il primo passo il piè destro al calcagno del sinistro, si fà poi vn .P. con esso piede, dopò si farà vn'altro .P. in saltino, e la cadenza col piè destro; innanzi, & il medesimo si fà cominciando col detto piè destro, come il caualiere hauerà fatto li .P. à suo piacere, contrapassando si farà poi li sottopiedi per fianco da vna parte, & dall'altra, & le ricacciate si fanno andando indietro, & aggirando intorno da vna parte e dall'altra, scambiando hora vna mano, & hora vn'altra, se la dama non potesse fare li detti .P. farà li .S. ordinarij col saltino, & in cambio delli sottopiedi farà la .R. & delle recacciate farà li fioretti .SP. [Seguito spezato] poi che haueranno ballato al suo piacere, vn'altro caualiere anderà à pigliare essa dama e balleranno insieme, e faranno le medesime attioni, il primo Caualiero, fà la .R. & torna al suo luogo, vn'altra dama andarà à pigliar il Caualiero, e balleranno anch'essi insieme, come fecero li primi, l'altra dama anch'ella fà la .R. & poi torna al suo luogo, & cosi si seguita essa corrente di mano in mano sino che sarà finito'l ballo (265).

Insgesamt ergibt sich das Bild eines lebhaften sowie durch Hüpfbewegungen und Sprüngen mit Partnerwechsel gekennzeichneten Paartanzes. Besonderes Augenmerk wird auf die Einhaltung eines strengen Zeremoniells Wert gelegt (förmliches Ablegen des Mantels und des Schwerts zu Beginn). Trotz höheren Schwierigkeitsgrades durch die detailgenaue und komplexe Choreographie des Tanzmeisters Negri, der hauptsächlich für den Adel arbeitete, ist in diesen Erläuterungen noch die Nähe zum Begriffverständnis Arbeaus von der fröhlichen Hüpfcourante erkennbar.

Einige weitere Quellen um 1600 bestätigen diese Einschätzung des Begriffs: J. Davies widmet die 69. Strophe des Gedichtes *Orcestra, or a poem of Dancing* (um 1594) den Couranten, die nach ihm daktylisch (also tripeltaktig) und traversierend sind:

What shall I name those current traverses / That on a triple dactyl foot do run / Close by the ground with sliding passages? / Wherein the dancer greatest praise hath won / Which with best order can all orders shun; / For everywhere he wantonly must range / And turn and wind with unexpected change (zit. nach Dolmetsch ²1959, 143).

Wenn auch von „sliding passages" die Rede ist, welche in die Zukunft weisen, entsteht doch der

Gesamteindruck eines lebhaften Tanzes. Auch Th. Morley hebt wie Davies das choreographische Element des Traversierens hervor:

A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke (London 1597): ...Like vnto this [Branles] (but more light) be the *voltes* and *courantes* which being both of a measure, are notwithstanding, daunced after sundrie fashions, the *volte* rising and leaping, the *courante* trauising and running... (181; vgl. ed. Harmann, New York 1973, 297; siehe auch Donington 1963, 329).

Auf das Laufen als konstitutives Mermal des Courante betitelten Tanzes weist M. Praetorius hin:

Syntagma Mus. III (Wolfenbüttel 1619): *Couranten* haben den Namen à *Currendo* oder *Cursitando*, weil dieselbe meistentheils mit gewissen abgemessenen Sprüngen auff vnd nieder, gleich als mit lauffen im Tantzen gebraucht werden (25).

M. Mersenne führt den Ausdruck noch im Sinne eines lebhaften Hüpftanzes („n'est qu'vne course sautelante d'allées & de venuës") an. Die Einteilung der Bewegungseinheit in zwei Schritte, die ihrerseits aus plier, lever und poser bestehen, weist aber schon auf die im 18. Jh. vorwiegenden Beschreibungen hin. Bemerkenswert ist, daß Mersenne zwar zuerst von Tripeltaktigkeit spricht, dann aber relativiert, man könne die Taktart nach Wunsch wählen. Für die weitere Geschichte des Ausdrucks ist der Hinweis von Belang, die Courante sei der in Frankreich am häufigsten praktizierte Tanz (immerhin steigt die Courante bis zum Ende des 17. Jh. zum Fundamentaltanz auf, dessen Beherrschung die Voraussetzung für die Erlernung aller anderen Tänze ist):

Harmonie universelle (Paris 1636), *Traitez de la Voix et des Chants* II, 23: La *Courante* est la plus frequente de toutes les dances pratiquées en France, & se dance seulement par deux personnes à la fois, qu'elle fait courir sous vn air mesuré par le pied Iambique ◡—, de sorte que toute cette dance n'est qu'vne course sautelante d'allées & de venuës depuis le commencement iusques à la fin. Elle est composée de deux pas en vne mesure, à sçauoir d'vn pas de chaque pied: or le pas a trois mouuemens, à sçauoir le *plier*, le *leuer*, & le *poser*. Son mouuement est appellé sesquialtere ou triple... L'on peut neantmoins luy donner telle mesure que l'on voudra (165).

Ein letzter Reflex auf dieses damals schon überholte Begriffsverständnis von Courante ist eine Anmerkung A. Kirchers, der immerhin noch von verschiedenen schnellen Bewegungen („motus celeritatis"), allerdings gemischt mit langsamen, spricht:

Musurgia universalis (Rom 1650) VII: Currens, quam Itali *Correnti*, Galli *Courantes* vocant, est species Melismatis Choraici, sub diuersa tamen à priore proportione instituta; habet enim varios motus celeritatis tarditati mixtos; verum exemplum praesens, vti naturam, & proprietatem dicti melismatis, pulcherrimè ostendit, ita opus quoque non iudicaui, illud fusioribus verbis describere (I, 589).

(2) In gehobenen gesellschaftlichen Kreisen dient der Ausdruck im 17. und 18. Jh. zur Benennung eines TRIPELTAKTIGEN GRAVITÄTISCHEN PAARTANZES MIT SPEZIFISCHEN RAUMWEGEN.

Die Aufnahme der Courante in C. Negris oben, I. (1), zitierten Traktat zeigt, daß dieser Tanz um 1600 in gehobenen gesellschaftlichen Kreisen einen festen Platz hatte. Wie bei anderen Tänzen dieser Zeit auch führte dieser soziale Aufstieg zu einem sukzessiven Wandel ihrer Gestaltung. Ein Bindeglied zwischen der überkommenen und der neuen Auffassung bilden die Ausführungen Fr. de Lauzes. Einerseits mäßigen sich die Bewegungsabläufe in Bezug auf Tempo und Sprünge; wie später bei G. Taubert (siehe unten) werden die Armbewegungen besonders hervorgehoben und es wird zwischen einer Courante simple und einer Courante figurée unterschieden, ohne daß jedoch der Unterschied näher erläutert würde. Andererseits scheint die Choreographie noch nicht wie einige Jahrzehnte später auf Viertaktgruppen zu basieren und beinhaltet improvisatorische Elemente; auch gelegentliche, aber flache Sprünge erinnern noch an die traditionelle Ausführung. Daß der beschriebene Tanz „courante reglée" betitelt wird, deutet wiederum darauf hin, daß im Unterschied zur traditionellen Courante dennoch ein „regulierter", d. h. in weiten Teilen in ihrer Ausführung exakt festgelegter Tanz intendiert ist. Die Courante für den männlichen Part wird ausführlich beschrieben, allerdings keiner Melodie zugeordnet. Der Schwierigkeitsgrad ist hoch, denn insgesamt sind sieben verschiedene Schrittarten auszuführen. Das Schrittrepertoire des weiblichen Parts beschränkt sich demgegenüber auf pas chassés und pas portés (siehe dazu Kraemer 1968, 43 ff.).

Die Erläuterungen de Lauzes sind umständlich und lückenhaft; insbesondere fehlen Hinweise zur genauen Ausführung verschiedener Schrittarten. Dennoch erlaubt der folgende Auszug aus seiner umfangreichen Darstellung einen Einblick in die wesentlichen Merkmale jenes Tanzes. Bemerkenswert ist die Dominanz des pas chassé (Jagdschritt), bei dem der von hinten oder von der Seite kommende Fuß den anderen verdrängt (bzw. ‚davonjagt') und dadurch lebhafte Akzente setzt:

Apologie de la danse (o. O. [Paris?] 1623), *De la courante reglee*: Il faut au partir de la reuerence, commencer du pied droict & faire trois pas, auec quelque negligence sans trainer à terre, & s'esleuant sur la pointe des pieds, les genoux tendus, tourner vn peu l'espaule en dedans, du costé du pied qui auance, puis remettant le corps à son naturel, faire vn chasse-coulant deuant soy, & selon la grandeur du lieu, faire cognoistre à l'Escolier qu'il n'importe d'auancer apres le chasse, quelques pas non pairs, comme trois ou cinq sans chasser. Apres lesquels s'arrestant sur la pointe du pied droict, luy faire porter l'autre en l'air, la iambe fort tenduë pour faire vn temps en rond, qui sera porté à costé, dont le mouuement doit proceder de la hanche pour bien former lequel, il faut vn peu plier sur l'autre iambe, & se releuer sur la pointe du pied; apres lequel temps faut faire vn chassé hors terre du mesme costé, puis sautant sur le pied gauche, faire porter l'autre, la iambe bien tenduë, non en auant,

comme plusieurs font, qui par ce moyen incommodent vne femme: mais à costé, en l'air, pour le porter d'vn mesme temps à terre, la iambe croisee, en sorte que les molets se touchent... (32; dtsch. Übers. bei Kraemer 1968, 184 f.; dort auch ein Rekonstruktionsversuch, 45).

Weitere Quellen, die über das Begriffsverständnis von Courante Aufschluß geben, folgen erst ab dem frühen 18. Jh., zusammen mit Primärquellen in Form von in Tanznotenschrift überlieferten Choreographien. Der Courante genannte Tanz scheint sich in diesem Zeitraum zwar sukzessive, aber erheblich gewandelt zu haben, insbesondere hinsichtlich der Detailliertheit der Ausführungsvorschriften und des Raumwegs. Auch die Entwicklung hin von einem fröhlichen und lebhaften zu einem gravitätischen Tanz war wohl nun abgeschlossen. J. Pasch wundert sich aus diesem Grund darüber, wie die Courante überhaupt zu ihrem Namen gekommen sei:

Beschreibung wahrer Tanz-Kunst (Ffm. 1707): Es ist zu bedauren, daß man nicht wissen kan, woher der Ursprung derer meisten ihre Nennung haben, indem einige sind, derer *Action* just wider ihren Namen laufft, als *Courent* kommt von *Currere* her, ùnd ist dennoch ein gelinder, etwas *gravitätischer* und coulanter Tantz (37).

Offenkundig scheint das Begriffsverständnis von Courante auch im frühen 18. Jh. nicht im Detail fixiert gewesen zu sein (siehe auch unten die Bemerkung von L. Bonin über das „Variiren" der Courante-Beschreibungen von Tanzmeistern). Denn G. Tauberts allgemeine Charakteristik der Courante im Hinblick auf ihre Etymologie weicht von der Paschs deutlich ab, obwohl er zur gleichen Zeit wie dieser in Leipzig als Tanzmeister tätig war. Die in der Folge von Taubert ausgeführten Choreographien (siehe unten) bestätigen seine Hervorhebung eines sehr schnellen Tempos allerdings nicht:

Rechtschaffener Tantzmeister (Lpz. 1717): Es ist demnach die *Courante*... wie einige dafür halten, *à currendo* oder *cursitando*, von dem Lauffen; weil man dabey gar schnell, gleich als im Lauffen, gerade auf und ab, oder auch rund um Kreiß tantzet. Daher sie von einigen *Saltatio currens*, ein Lauff-Tantz genennet wird. Oder von dem Frantzösischen *vocabulo courant, profluens*, hervorfliessend; weil ein guter *Couranten*-Täntzer gleichsam schwimmet, und, als ein sch[n]eller Wasser-Strom, sehr geschwind fort schiesset; und auch weil die *Courante* allezeit *terre à terre* und ohne eintzigen Sprung getantzet wird. Daher in der Frantzösischen Sprache *Eau courante*, so viel als *aqua profluens*, fliessend Wasser, und nicht *aqua saliens*, springend Wasser bedeutet (570).

In R. A. Feuillets *Chorégraphie* (Paris 1700) wird zwar der Schritt Tems de Courante behandelt (siehe dazu unten, I. (3)), nicht aber dieser Tanz als Ganzes. So wird das Begriffswort Courante im Sinne eines Tanzes in Frankreich im 18. Jh. nicht in einem Tanztraktat, sondern in einem Lexikon erstmals definiert. Wie bei Mersenne 1636 wird dort die Courante als der am häufigsten praktizierte Tanz in Frankreich erwähnt, obwohl das Menuett ihr schon seit längerem den Rang abgelaufen hatte:

A. Furetière, *Dictionnaire universel* (Den Haag u. Rotterdam 1690), Art. *Courante*: C'est la plus commune de toutes les danses qu'on pratique en France, qui se fait d'un temps, d'un pas, d'un balancement, & d'un couppé. La *courante* reçoit aussi plusieurs autres pas... Il y a des *courantes* simples, & des *courantes* figurées, qui se dansent toutes à deux personnes (I, f. Sss 2' a); noch ein Jahrhundert später wird dieser Text in Ch. Compans *Dictionnaire de Danse* (Paris 1787) nahezu wortgetreu wiederholt.

Eine erste umfangreiche Beschreibung der Courante im Sinne des gravitätischen Fundamentaltanzes des 18. Jh. liefert L. Bonin in *Die Neueste Art Zur Galanten u. Theatralischen Tantz-Kunst* (Ffm. u. Lpz. 1711). Nach ihm basiert die Courante auf drei Grundschritten: dem Pas grave oder Tems de courante, einer Coupé und einer halben Coupé. Die Schritte werden mit Beugen und Heben ausgeführt (Beugen am Auftakt, Heben am ‚guten' Taktteil), der bewegte Fuß wird entweder am Boden geschleift oder durch die Luft geführt. Das Verhältnis der Tanzschritte zur Musik wird nicht zur Sprache gebracht. Im Anschluß an die unten, I. (3), zitierte Beschreibung der Tems de Courante heißt es:

Wo dieses geschehen, biege ich wieder mit beyden Knien zugleich, doch darf der linke Fuß nicht auf der Erden, son-dern muß ein klein wenig davon entfernet seyn, im Heben setze ich den linken Fuß ungestreiffet vor, welches die halbe *Coupé* ist... folget der rechte Fuß an der Seite steiff nach, alsdann biege wieder mit beyden Knien, (der eine Fuß aber, der fort *marchi*ret, darf im Biegen niemaln auf der Erde seyn) *coupire* mit dem rechten vor, da der Leib wieder folget, und der linke Fuß, von der Seiten an, steiff hinaus gestreiffet wird, welches die ganze *Coupé* ausmachet (139).

Nach zweimaliger Wiederholung der Schrittfolge wendet sich das Paar im Zuge der ebenfalls zweimaligen Abfolge steifer Schritt – Tems de Courante um 180 Grad nach links, um den Ablauf beliebig oft zu wiederholen. Der Raumweg ist oval.

S. R. Behr, der ebenfalls von den genannten drei Grundschritten ausgeht, differenziert die Couranten danach, ob sie in Form eines einfachen Ovals oder in komplexeren Figuren und mit oder ohne Handfassung getanzt werden:

Die Kunst, wohl zu tantzen (Lpz. 1713): ...und wird die *Courante* eingetheilet a) In die *Courante simple*, da man in einer *ovalen Figur* zweymahl herum tantzet. b) In die *Courante Figuré*, da man erstlich vor, wieder zurücke, und dann hernachmahls wieder herum tantzet. c) Wird die *Courante* auch getheilet in die *Courante* bey der Hand, (da man das Frauenzimmer stets an der Hand führet) und dann d) In die *Courante* von der Hand, da das Frauenzimmer und die Manns-Person *à parte* (nehmlichen das Frauzimmer auf die rechte, und die Manns-Person auf die lincke Hand) mit einander tantzen (122 f.).

Präziser beschreibt Taubert den Unterschied von Courante simple und Courante figurée:

Rechtschaffener Tantzmeister, loc. cit.: Und bestehet der einige Unterscheid darinnen, daß, gleich wie die *Pas* bey der *Courante simple* allezeit vorwarts; also werden sie bey

der *Courante figurée* bald vor- bald rück- bald seitwarts... getantzet (607).

Insgesamt entsteht das Bild eines schwierig zu erlernenden, den sozialen Oberschichten vorbehaltenen Tanzes, der in seiner komplexeren Variante der Courante figurée sämtliche der damals gebräuchlichen Schritte (außer Sprungschritten) umfaßt.
Am ausführlichsten geht Taubert auf die Courante ein mit der Begründung, sie bilde als Fundamentaltanz die Grundlage für das gesamte übrige Tanzrepertoire:

In Summa: es ist die *Courante* ein solches *Fundament* bey der so wol *galant*en als *theatrali*schen Tantz-Kunst, daß derjenige, der sie recht verstehet und tantzet, mit gar leichter Mühe alle andere Täntze... wird lernen und machen können (571; ähnlich schon Meleaton [J. L. Rost], *Von d. Nutzbarkeit d. Tantzens*, Ffm. u. Lpz. 1713, 126).

Während Bonin darauf hinweist, „daß zwar die *Maîtres* in der *Information* der *Courante* bißweilen *variiren*" (*Die Neueste Art...*, loc. cit., 141), legt Taubert Wert auf den Umstand, daß Couranten „dennoch nicht überall gleichförmig, sondern immerfort an einem Ort anders, als an dem andern, ja offtermals in einer einigen Stadt von einem *Maître* anders, als von dem andern getantzet" werden (*Rechtschaffener Tantzmeister*, loc. cit., 574). Aus diesen Aussagen geht hervor, daß der mit dem Ausdruck Courante angesprochene Tanz nicht exakt festgelegt war. So verwundert es nicht, daß Tauberts Konzeption einer Courante von jener Bonins abweicht.
Im Folgenden soll Tauberts Beschreibung, die sich über 30 Seiten erstreckt, anhand der konstitutiven Merkmale kurz dargelegt werden. Abweichend von Bonin nennt er folgende Grundschritte („Haupt-Pas") der Courante: Pas ordinaire (bzw. Pas tendu), Pas gravé (bzw. Tems de Courante), Pas Coupé und Demy Coupé. Diese bilden je einen langen (Demy Coupé und Pas Coupé) und einen kurzen (Pas tendu und Tems de Courante) zusammengesetzten Schritt (Pas composé, =Pas de Courante) mit je einem Takt Länge. Die Attribute kurz und lang beziehen sich darauf, daß der kurze weniger raumgreifend ist. Der kurze hat zwei, der lange drei Gewichtsverlagerungen. Das Ungewöhnliche an diesen Pas composés ist, daß eineinhalb Schritt-Einheiten einen Takt füllen.
Die Bewegungsmuster weichen von denen in Bonins Schrift nicht ab: Schritte mit Beugen, Heben und Strecken, steife Schritte und solche mit dem Fuß in der Luft:

Rechtschaffener Tantzmeister, loc. cit.: Was den kurtzen *Pas compose* bey der *Courante* betrifft, hält derselbige zwey *Pas simples* in sich. Nemlich: es wird durch die gantze *Courante* 1) mit einem steiffen Pas (welcher sonst auch *un pas tendu*, ein gestreckter Schritt genennet wird...) ...und 2) mit einem *Tems de Courante*, welcher aus dem *Pas plié, élevé & ensuite glissé*, *i. e.* aus Beugen, Heben und Streichen bestehet, ...*conformiret* (581);
Es bestehet, wie gesaget, der lange Haupt-*Pas de Courante* 1) aus einer halben, und 2) gantzen *Coupé*. Anfänglich 1. Beuget man, auf dem rechten Bein ruhend, beyde Knie, ziehet im Beugen den lincken Fuß hinten nahe über der Erden an den rechten, ...hebet wieder hoch auf der Spitze in guter *Balance*, und führet im Heben den angebrachten lincken Fuß dem lincken [sc. rechten] an die Seite, gleichwie bey dem *Tems de Courante* den rechten, nur daß man ihn daselbst nicht niedersetzet, sondern flugs steiff und ungestreifft vollends vorbringet (das macht die halbe *Coupé* aus). Hernach 2. So bald der lincke Fuß auf der Erden ist, wird stracks wieder mit beyden Knien sanfft gebogen, der rechte zugleich biß an des lincken Seite, und von dar an zwar gantz nahe über der Erden vollends gebogen vorgebracht, auff dem gantzen Fuß stehend gehoben... im Heben der lincke Fuß biß an des rechten Ferse vorgehoben, und von dar an vollends steiff vorgestrichen. (das ist die gantze *Coupé*.) (584 f.).

Diese beiden Pas composés werden je nach Größe und Form des Tanzsaales und bzw. oder den Anweisungen des Tanzmeisters entsprechend unterschiedlich kombiniert: zuerst wird bis zum Ende des Raumes getanzt, dann nach einer Drehung um 180 Grad in die Gegenrichtung. Für den Raumweg eröffnet Taubert folgende Möglichkeiten: gerade Linie, Oval, Rechteck und Achteck. Besonderes Augenmerk widmet Taubert auch den Armbewegungen:

Das eben dieses auch bey dem *Porte les Bras* zu mercken sey. Denn gleich wie man mit dem sechsten Viertel [sc. eines 6/4-Taktes], *i. e.* mit der völligem *Cadence* beyde Knie beuget: also lässet man auch zugleich mit dieser Beugung und *Tact*-Zeit entweder beyde Arme zugleich, oder auch nur den einen vorfallen, nachdem man nemlich die *Courante* an- oder von der Hand tantzet. Und gleich wie man mit dem neu-angehenden *Tact* oder Niederschlage beyde Knie hebet, also hebet man auch zugleich die Arme mit, und führet sie so lange, als der Sechs-Viertel-*Tact* dauret, auf die Seite (589 f.).

Die von Taubert in Zusammenhang mit der etymologischen Ableitung behauptete Lebhaftigkeit der Courante ist in seinen eigenen choreographischen Darlegungen kaum präsent. Die tatsächliche Beschaffenheit dieses Tanzes zeigt sich auch darin, daß Tems de Courante und Pas grave bezeichnenderweise Synonyma sind.
Im Verlauf des 17. Jh. wurde die Courante, die noch der Lieblingstanz von Louis XIV. war, sukzessive vom Menuett verdrängt, das um 1700 in den Ballsälen überwog; daher wohl auch die umfangreiche Rechtfertigung von Taubert (*Rechtschaffener Tantzmeister*, loc. cit., 571 ff.) und anderen für die ausführliche Erörterung dieses Tanzes.
Die letzte wichtige Quelle, die den Begriff Courante im Sinne des eben genannten Verständnisses reflektiert, ist P. Rameaus *Le Maître à danser* (Paris 1725). Er nennt die Courante „une danse très grave, & qui inspire un air de Noblesse plus que les autres danses" (110), geht aber nicht detaillierter auf ihre Ausführung ein, da sie ohnehin nicht mehr in Verwendung sei („je n'entreprends pas de decrire les figures des danses, je laisse ce soin aux Maîtres de conduire leurs Ecoliers: de plus c'est que cette danse n'est plus en

usage", 113). Dementsprechend faßt er die choreographischen Eigenheiten der Courante nur mehr summarisch zusammen:

...en vous relevant de votre seconde reverence, vous laissez poser le corps sur le pied droit; & vous portez le pied gauche à la quatriéme position, & posez le corps dessus en presentant la main à la Demoiselle & en faisant un tems de Courante: ensuite vous commencez le pas de courante, par un demi-jetté du pied gauche, & ensuite un coupé du pied droit, ce qui termine le pas de courante (& fait voir la difference du pas au tems) & vous en recommencerez une autre du pied droit, en faisant un demi-jetté de ce pied & un coupé du gauche; mais comme tous ces differens pas vous conduisent dans une figure reglée, qui forme une espece d'ovale longue, mais à ce dernier coupé, vous recommencez de faire un pas, marchez du pied gauche, & un tems de Courante ou pas grave du pied droit, & recontinuer les demi-jettez & les coupez; ce qui se repete dans tout le courant de cette danse... (112 f.).

In der zweiten Hälfte des 18. Jh. bezeichnet Courante endgültig Tanz und Musik der Vergangenheit (vgl. Art. *Courante*, RousseauD, Paris 1768, 136: „Cet Air... n'est plus en usage, non plus que la Danse dont il porte le nom"). Dementsprechend beruhen diesbezügliche Informationen ausschließlich auf Vorlagen aus den ersten Dekaden des Jahrhunderts. Ein besonders krasses Beispiel, wie lexikalische Darstellungen über Jahrzehnte unverändert übernommen werden, ist Compans oben zitiertes Lexikon, dessen Art. *Courante* Passagen der genannten Werke von A. Furetière und P. Rameau sowie den Art. *Courante* aus D. Diderots *Encyclopédie* IV (Paris 1754) tradiert. Stellvertretend für diese späten Quellen sei die Beschreibung aus letztgenannter Enzyklopädie zitiert:

La *courante* est composée d'un tems, d'un pas, d'un balancement, & d'un coupé. On la danse à deux.
C'est par cette danse qu'on commençoit les bals anciennement. Elle est purement françoise. Les menuets ont pris la place de la cette danse, qu'on n'exécute presque plus (376 b).

(3) Tanzmeister des 18. Jh. kennzeichnen einen allgemein verwendeten Tanzschritt als Tems de Courante, der nicht nur, aber insbesondere für die Courante von Belang ist. Nicht verwechselt werden darf dieser Tems de Courante mit dem Pas de Courante, denn unter letzterem werden speziell die für die Courante charakteristischen Schrittfolgen (Pas composés, sowohl Demy Coupé und Pas Coupé als auch Pas tendu und Tems de Courante; siehe oben, I. (2)) verstanden. R. A. Feuillet beschreibt den Tems de Courante in seiner *Chorégraphie* (Paris 1700) nicht mit Worten, notiert ihn aber in Tanzschrift. Es handelt sich um einen Pas „Plié, élevé & ensuite glißé" (16), d. h. einen gebeugten, gehobenen und gleitenden oder streichenden Schritt, grundsätzlich nach allen Richtungen, auch kreuzend und im Drehen ausführbar (47 f.).

Die früheste Erläuterung des Tems de Courante findet sich in L. Bonins *Neuester Art zur Galanten u. Theatralischen Tantz-Kunst* (Ffm. u. Lpz. 1711), die mit Feuillets Notat übereinstimmt, aber etwas detaillierter ausfällt:

Wo ich in der gehörigen *Positur* stehe, daß nemlich der rechte Fuß hinter dem Lincken sich befindet, so biege ich mit beyden, *avancire* aber gleich mit dem rechten Fuß an der Erden weg, bis neben den linken, und gebe auf demselbigen dem Leibe die *Balance*, hernach hebe ich mit beyden, und streiffe den rechten Fuß auf dem Ballen vorwarts, welches *tems de Courante*, oder *pas grave* heisset (138 f.).

Ausführlicher behandelt G. Taubert im *Rechtschaffenen Tantzmeister* (Lpz. 1717) den Tems de Courante; seine Angaben weichen von jenen Feuillets und Bonins nicht ab, sondern beschreiben lediglich, was Feuillet in Tanznotenschrift dargestellt hat. Über dasjenige, was der choreographische Ausdruck Tems de Courante bezeichnet, scheint folglich im frühen 18. Jh. große Übereinstimmung geherrscht zu haben:

Es bestehet der *Tems de Courante*... aus dem *Pas plié, élevé* und *glissé*, beugen, heben und streichen. Und bestehet der Unterscheid zwischen diesem und den beyden vorhergehenden *Coupés* darinnen, daß allhier das Heben noch vor dem Schritt, dort aber entweder in der Mitten, oder am Ende geschiehet... Er wird so wol mit dem rechten als lincken Bein, so wol vor- und hinter- als lincker und rechter Hand seitwarts *formi*ret, auch unterweilen mit einem *Tourné* vergesellschafftet (519).

Sodann geht er auf die praktische Ausführung ein:

Bey dem *I. Tempo* [sc. Schlag, üblicherweise Viertel oder Halbe Note] 1. Wird auf dem lincken Bein ruhend mit beyden Knien zugleich gut auswarts gebogen, und 2. Im Beugen der rechte Fuß mit dem Knöchel hinten nahe an den lincken angebracht (Etliche *avanci*ren unter währendem Beugen mit des rechten Ferse biß neben des lincken Ferse. Und das ist das *Plié*.) Bey dem *II. Tempo* 1. Wird im Heben der rechte Fuß nach der rechten Hand seitwarts mit der Ferse um des lincken Ferse gegen den Knöchel vorgebracht. Das ist das *Elevé*. 2. Und von da an hoch auf der Spitze steiff und gerade vorgestrichen. Das ist das *Pas glissé* (519).

Auch im dritten Jahrzehnt des 18. Jh. scheint der Tems de Courante noch zum Grundrepertoire der Schritte vieler aktueller Tänze gezählt zu haben. P. Rameau schenkt dementsprechend dem Tems de Courante in seinen beiden Schriften relativ große Aufmerksamkeit, wohingegen er die Courante selbst in einem Traktat nur knapp, im anderen gar nicht zur Sprache bringt. In *Le Maître à danser* (Paris 1725) erläutert er eingangs, man nenne diesen Schritt Tems und nicht Pas, da es sich nicht um einen Pas composé im herkömmlichen Sinne handle, wie dies etwa beim Pas de Bourée oder dem Pas de Courante der Fall sei (115), und betont seine Wichtigkeit („on le place dans toutes sortes de danses", 116). Auch Rameau versteht unter Tems de Courante im Wesentlichen dasselbe wie Feuillet und Taubert:

Je suppose que vous deviez le faire du pied droit; ainsi ayant le pied gauche devant, & le corps posé dessus, & le pied doit derriere à la quatriéme position, le talon levé prest à partir, de là vous pliez en ouvrant le pied droit à côté, & lorsque vous êtes élevé & les genoux étendus, vous glissez le pied droit devant jusqu'à la quatriéme position, & le corps se porte dessus entierement, mais à mesure que le pied droit se glise devant, le genou gauche se détend & son talon se leve, ce qui renvoye avec facilité le corps sur le pied droit, & du même tems vous vous élevez sur la pointe: ensuite vous baissez le talon appuyant tout le pied à terre, ce qui termine votre tems de Courante ou pas grave (116 f.); in D. Diderots *Encyclopédie* IV, Paris 1754, 376 b, wird der Tems de Courante nahezu gleichlautend beschrieben.

In *Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville* (Paris 1725) notiert Rameau den Tems de Courante in seinen unterschiedlichen Varianten in Feuilletscher Tanznotenschrift (29 f.) in Anlehnung an dessen Tafel in der *Chorégraphie*.
G. Duforts Darstellung des Tems de Courante ist mit der von Feuillet und Rameau identisch, sowohl in der Beschreibung, als auch im angefügten Notat (beugen, heben, nach vorne streichen):

Trattato del ballo nobile (Neapel 1728): E'composto di tre movimenti. Il primo de' quali si è il piegato, il secondo il rialzato, ed il terzo si è l'andante, con cui si sdrucciola colla punta d'un piede soavemente per terra. Vale una misura, la cui battuta si trova sul secondo movimento, cioè nella fine del rialzato (78 f.).

Noch im Jahr 1779, als der Tems de Courante wohl schon endgültig außer Gebrauch war, hält es G. Magri für nötig, „del Passo Grave, ou Courante" (womit der Tems de Courante gemeint ist) zu berichten:

Trattato teorico-prattico di ballo (Neapel 1779): Puolsi fare avanti, in dietro, da lato, in giro, a piè fermo, sotto al corpo, in aria... Per farlo *avanti*, porrassi co'l destro v. g. avanti in detta positura, equilibrato il corpo nella prima maniera, piegansi le ginocchia equalmente, e rilevandole, il destro piede con inarcare il suo collo, e con la sola punta toccante appena la terra, si porta alla quarta forzata, e su detto piede si appoggia tutto il corpo, e poscia il piede manco si porta alla quarta vera avanti al destro (55 f.).

II. Der Ausdruck Courante begegnet ebenfalls seit der Mitte des 16. Jh. in Verbindung mit FUNKTIONALER UND STILISIERTER AUFTAKTIGER TANZMUSIK IM TRIPELTAKT.

(1) Überwiegend bezeichnet der Ausdruck MÄSSIG SCHNELLE BIS SEHR LANGSAME STÜCKE.
Als Überschrift von Tanzsätzen erscheint der Ausdruck Courante erst Jahrzehnte nach seiner Erwähnung in der oben, I. (1), erwähnten schriftlichen Quelle von 1515, zuerst im franko-flämischen Raum. Ein Stück betitelt „currendo" ist enthalten in P. Phalèses *Carminum quae chely vel testudine canuntur* I (Löwen 1549); in Quellen der folgenden Jahre finden sich Tanznamen mit dem beigefügten Adjektiv „courante": so ein „Bransle courante" in Cl. Gervaises *Sixième livre de danceries* (Paris 1555), eine „Allemande courante" in J. d'Estrées *Tiers livre de danseries* (Paris 1559), eine „Allemande courrante" in dessen *Quart livre de danseries* (Paris 1564) sowie ein „Branle courante" in A. Le Roys *Second livre de cistre* (Paris 1564), welcher mit einem 1547 von P. Attaingnant veröffentlichten Branle identisch ist. Als substantivischer – allerdings maskuliner – Tanztitel ist Courante erstmals als „Le courante" nachweisbar in S. Vreedmans *Carminum quae cythara pulsantur* II (Löwen 1569); ein Jahr später erscheint dann Courante in der femininen Form „La courante" in P. Phalèses und J. Bellères *Hortulus cytharae* (Löwen u. Antwerpen 1570). Im deutschsprachigen Raum ist „La Courante du roy" in B. Schmids Orgeltabulaturbuch (Straßburg 1577) der früheste Beleg für die Wortverwendung, in Italien ist, wie eingangs erwähnt, Barbetta 1585 zu nennen, in England Th. Morley, *The first booke of consort lessons* (London 1599).
Morley ist auch der erste, der in einer theoretischen Schrift musikalische Merkmale der Courante anspricht: „All these be made in straines, either two or three as shall seeme best to the maker, but the *courant* hath twice so much in a straine as the English country daunce" (*A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke*, London 1597, 181), womit wohl gemeint ist, die Abschnitte seien in der Courante doppelt so lange wie im Country Dance. Aus dem 17. Jh. sind nur wenige schriftliche Äußerungen über Courante in musikalischem Zusammenhang bekannt. Lediglich M. Praetorius geht auf die so bezeichneten Stücke etwas genauer ein, doch versteht er den musikalischen Ausdruck Courante offenkundig noch als Pendant zur schnellen Hüpfcourante. Als Taktart stellt er den „aequalem tactum" ($^6/_4$-Takt, auf englische Art) oder den „Sesquialtera" ($^3/_2$-Takt, auf französische Art) frei:

Terpsichore (Wolfenbüttel 1612): Die Frantzosen schreiben ihre *Couranten* mit weissen Noten...; die Engellender aber gemeiniglich mit schwartzen...; wie die *Hemiolam Minorem*; welches mir denn besser gefelt, Sintemahl die *Couranten* auff einen gar geschwinden *Tact mensuriret* werden müssen: Und ist das aller bequemste, daß man sie nach art der *Sexduplen* auffn *aequalem tactum mensurire*. Ich habe sie aber bald mit schwartzen, bald mit weissen *Noten* ohn unterscheid gesetztet, und stehet eim jeden frey, wie er sie *tactiren* oder *tractiren* wolle... (ed. Oberst, Wolfenbüttel u. Bln 1929, XIII).

Auch im Sinne der auf das 16. Jh. zurückgehenden Form der Courante beschreibt sie noch Th. Mace, als dieses Verständnis von Courante wohl nicht mehr unumstritten war:

Musick's Monument (London 1676): *Corantoes*, are *Lessons* of a *Shorter Cut* [sc. als Galliarden], and of a Quicker *Triple-Time*; commonly of 2 *Strains*, and full of *Sprightfulness*, and *Vigour*, *Lively*, *Brisk*, and *Cheerful* (129).

Das schnelle Tempo scheint zu dieser Zeit aber keineswegs eine nationale Besonderheit Englands gewesen zu sein, denn etwa J. Kuhnau verlangt im Vorwort seiner 1689 in Leipzig erschienenen *Neuen Clavier-Übung*, „daß man vors erste die Courranten nach französischer Art, absonderlich aber die Gigven und Menueten etwas hurtig" spielen solle (Denkmäler d. dtsch. Tonkunst 1, IV, 1901, 3).

Im 18. Jh. erhöht sich die Zahl der Hinweise auf musikalische Merkmale der Courante; wie auch bei anderen Tanzstücken wird primär auf Taktart, Zahl und Länge der Abschnitte eingegangen:

A. Furetière, *Dictionnaire universel* (Den Haag u. Rotterdam 1690), Art. *Courante*: Piece de Musique, d'une mesure triple ou mouvement ternaire. Elle commence & finit, quand celuy qui bat la mesure baisse la main; au contraire de la sarabande, qui finit ordinairement quand il la leve (I, f. Sss 2' a);

J.-P. Freillon-Poncein, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flûte et du flageolet*... (Paris 1700): On commence les Courantes par la derniere croche de la mesure, qui se marque par un 2 & un 3, & se bat à 3. temps fort lents. Les premieres reprises sont ordinairement composées de 5. de 6. & de 7. mesures, & les dernieres reprises d'autant, ou d'une de plus. Il est cependant mieux que les premieres & dernieres reprises soient de six mesures chacune (57 f.);

BrossardD (Paris [1703] ²1705): Courante, espece de Dance dont l'Air se notte ordinairement, en Triple de Blanches, avec deux Reprises qu'on recommence chacune deux fois &c. (251).

In Kombination mit Allemande als Kern der späteren Suite ist Courante erstmals 1577 in B. Schmids *Zwey Bücher einer neüen kunstlichen Tabulatur auff Orgel u. Instr.* nachzuweisen; weitere frühe Belege enthalten A. Denss' *Florilegium* (Köln 1594) und J. van den Hoves *Florida, sive cantiones* (Utrecht 1601) (vgl. T. Norlind, *Zur Gesch. d. Suite*, SIMG VII, 1905/06, 184).

Weitgehend identische Informationen in Nachschlagewerken suggerieren ein einheitliches Begriffsverständnis, resultieren aber in der Regel einzig aus wörtlichen Übernahmen. So finden sich auch bei J. G. Walther keine neuen Inhalte; die Courante ist nun unumstritten auf langsame, bzw. gravitätische Bewegung festgelegt:

WaltherL (Lpz. 1732): *Courante (gall.) Corrente (ital.) Currens Saltatio (lat.)* ist eine aus mehr kurtzen und lauffenden, als langen Noten bestehende, und im 3/4 oder 3/2 Tact gesetzte Melodie vor Instrumente von 2 *Reprisen*, so eigentlich solte getantzt werden können. Sie fängt mit einer gantz kurtzen Note im Aufheben des Tacts an, und endet sich im Niederschlagen mit einer langen Note, welcher so viel an der Geltung abgehet, als die anfangende ausgetragen... Der *Couranten*-Tact, oder vielmehr der *Rhythmus*, welchen die Couranten, als Täntze, erfordern, ist der allerernsthaffteste den man finden kan (189 a).

G. Taubert weist daraufhin, daß im 6/4-Takt die erste Note besonderes betont werde, durch Punktierung und bzw. oder durch Verzierung, um die Abschnittsgliederung (bzw. die Kadenz) besonders zu verdeutlichen:

Rechtschaffener Tantzmeister (Lpz. 1717): Daß man in allen *Couranten-Melodien* gemeiniglich bey dem Anfange des Sechs-Viertel-*Tacts* entweder einen halben Schlag mit dem Punct, oder ein Viertel mit dem Punct findet, und also daselbst allemal ein längeres und schärfferes Gethöne mit einem Triller, Ruck oder Nachklang höret; da sich hingegen der andere Drey-Viertel-*Tact* nur mit einem Viertel, oder gar zwei Halben-Viertel-Noten anhebet (590).

J. Mattheson ordnet der Courante den Affekt der „süssen H o f f n u n g" zu:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Die Leidenschafft oder Gemüths-Bewegung, welche in einer Courante vorgetragen werden soll, ist die süsse H o f f n u n g. Denn es findet sich was hertzhafftes, was verlangendes und auch was erfreuliches in dieser Melodie: lauter Stücke, daraus die Hoffnung zusammengefüget wird (231).

J. J. Quantz erläutert den Bogenstrich und gibt das Tempo pro Viertel mit einem Pulsschlag an, also etwa M. M. 80:

Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen (Bln 1752): Die E n t r e e, die L o u r e, und die C o u r a n t e, werden prächtig gespielet; und der Bogen wird bey jedem Viertheile, es sey mit oder ohne Punct, abgesetzet. Auf jedes Viertheil kömmt ein Pulsschlag (270).

(2) Gelegentlich betitelt Courante KOMPOSITIONEN MIT SCHNELLEN LÄUFEN IM ITALIENISCHEN ‚CORRENTE'-STIL.

Zwar weisen im Allgemeinen die mit dem französischen Ausdruck Courante angesprochenen Kompositionen rhythmische Vielschichtigkeit, punktierte Rhythmen, gebrochene Akkorden (style brisé) und zahlreiche Verzierungen auf, während das italienische Substantiv Corrente demgegenüber Werke mit Volltaktigkeit und schnellen, rhythmische gleichförmigen Läufen bezeichnet, doch schlägt sich diese Differenzierung in Sekundärquellen wie Musiktraktaten oder Nachschlagewerken kaum nieder, so daß dort beide Ausdrücke häufig austauschbar sind. Auch Komponisten unterschieden häufig nicht konsequent zwischen Courante und C'orrente, wie etwa J. S. Bach, der gelegentlich Stücke mit schnellen Läufen als Courante bezeichnet oder solche mit punktierten Rhythmen in mäßigem Tempo als Corrente betitelt. Vielfach fehlt auch die Erwähnung des letzteren Typs. Eine Ausnahme ist J. Mattheson, der in seiner Überarbeitung von Niedts *Handleitung* festhält:

Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung Anderer Theil*, hg. von J. Mattheson (Hbg ²1721): *Courante*, ein Französisches Wort, auf Italiänisch *Corrente*, kommt gantz gewiß her von *correre*, *courir*, lauffen... Man kann zwar dieses Lauffen gar wohl *proprie* nehmen, sonderlich in Betracht der Italiänischen und Teutschen *Violin-Couranten*, die gemeiniglich lauffende Noten haben (96).

Insbesondere für die Geige seien solche Werke geeignet, wie Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739) schreibt:

...auf der Geige (die Viol da Gamba nicht ausgeschlossen) hat sie [sc. die „*Courante*, oder *Corrente*"] fast keine Schrancken, sondern suchet ihrem Nahmen, durch immerwährendes Lauffen, ein völliges Recht zu thun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe (231).

Lit.: L. HORST, Pre-Classic Dance Forms, New York 1937; M. DOLMETSCH, Dances of England and France from 1450 to 1600, London [1949] ²1959; F. FELDMANN, Unters. zur Courante als Tanz, DJbMw VI (JbP LIII), 1961; R. DONINGTON, The Interpretation of Early Music, London 1963; U. KRAEMER, Die Courante in d. dtsch. Orch.- u. Klaviermusik d. 17. Jh., Diss. Hbg 1968; W. HILTON, A Dance for Kings: the 17th-cent. French *Courante*, Early Music V, 1977; W. HILTON, Dance and Music of Court and Theatre. The French Noble Style 1690–1725, Princeton 1981; G. TANI, Storia della danza I, Florenz 1983; B. THOMAS u. J. GINGELL, The Renaissance Dance Book, London 1987; V. SAFTIEN, Ars saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter d. Renaissance u. d. Barock, Hildesheim 1994; M. GLÜCK, Art. Courante, MGG, Sachteil d. zweiten, neubearbeiteten Ausg., Bd. II, Kassel u. Stuttgart 1995; W. HILTON, Art. Courante, International Encyclopedia of Dance II, New York u. Oxford 1998; M. E. LITTLE, Art. Courante, New GroveD VI, London ²2001.

Rainer Gstrein, Innsbruck 2002

Dauer

lat. duratio; ital. durazione, durata; frz. durée; engl. duration.

I. Wie in der scholastischen Philosophie (aus der der Terminus in den mus. Bereich übernommen wurde) ist „Dauer" zunächst eine ONTOLOGISCHE KATEGORIE. (1) Der Ausdruck dient dabei als PHYSIKALISCHE BEZEICHNUNG DER ZEITLICHEN ERSTRECKUNG VON TÖNEN. Seine Verwendung im Musikschrifttum (seit dem früheren 14. Jh.) ist weitgehend mit der theoretischen Berücksichtigung der Existenzweise (Sukzessivexistenz) des Tones in Zusammenhang zu bringen, die auch zur Ausbildung einer konsequent mensuralen Rhythmuskonzeption führt. Zunächst nur sehr sporadisch gebraucht, gehört der Ausdruck seit dem späteren 16. Jh. zu den zentralen Termini der Tonbeschreibung. Er wird dabei sowohl (a) im Sinne von ‚DAS DAUERN' (FORTSETZUNG DER EXISTENZ DURCH MEHR ALS EINEN AUGENBLICK) als auch (b) in dem heute vorherrschenden Sinn von ‚DIE DAUER' (MASS DER EXISTENZ, DER ZEITLICHEN ERSTRECKUNG VON ETWAS) gebraucht. (2) Im 20. Jh. dient er – hierin an die Stelle der herkömmlichen Rede von Notenwerten tretend und demgemäß nun auch im Plural gebraucht – auch als RHYTHMISCHE BEZEICHNUNG DER ZEITLICHEN ERSTRECKUNG VON TÖNEN, die eine Abkehr von den herkömmlichen Notenwertordnungen verbal legitimiert und einer Neuordnung des Dauernbereichs Raum gibt. (a) Diese folgt weitgehend PRINZIPIEN, DIE BIS DAHIN NUR FÜR DEN TONHÖHENBEREICH GALTEN (wie Chromatik, Reihentechnik). Hierbei kommt es zu neuen BEGRIFFSBILDUNGEN MIT ‚DAUER' wie „ZWÖLFTONDAUERKOMPLEX", „CHROMATISCHE DAUERNSKALA", „GRUNDDAUER", „DAUERFORMANTEN", „KOMBINATIONSDAUERN" und „DAUERNOKTAVE". (b) Eine weitere neue Behandlungsweise der Dauer besteht darin, die Notendauer nicht mehr präzis anzugeben, sondern die Aktion, deren Produkt sie sein soll, zu beschreiben (SUBJEKTIV BESTIMMTE ODER „AKTIONSDAUER").

II. Im Gefolge der philosophischen Lehre von der Subjektivität der Dauer wird „Dauer" im mus. Schrifttum auch zu einer ÄSTHETISCHEN KATEGORIE: entweder wird (1) der Begriff der Dauer VON DER ART IHRER WAHRNEHMUNG HER BESTIMMT, oder (2) unter Dauer wird ein SINNZUSAMMENHANG verstanden.

I. Während das Verb durare (das im Musikschrifttum der Antike [Boethius] und seit dem 13. Jh. nicht selten belegt ist) der Gemeinsprache anzugehören scheint, stammt das Substantiv duratio offenbar aus der Terminologie der scholastischen Philosophie, wo es eine ONTOLOGISCHE KATEGORIE bezeichnet (das vulgärsprachliche Substantiv lautet ital. durata / frz. durée, dem aber im ital. Musikschrifttum – z.B. Zarlino, Sacchi – bezeichnenderweise ‚durazione' vorgezogen wird). „Im Bereich der griechischen Philosophie gibt es keinen eigenständigen Begriff der Dauer; das Wort χρόνος läßt sich in der Mehrzahl der Fälle sowohl mit ‚Zeit' als auch mit ‚Dauer' übersetzen. Erst im Hochmittelalter bildet sich eine Differenzierung heraus, die dem Bedürfnis eines gemeinsamen Oberbegriffs für „Zeit" und „Ewigkeit" entspringt. Bei Thomas von Aquino ist duratio eine Bestimmung nicht der Wesenheit (essentia), sondern des Seins (esse), und zwar insofern, als das Sein auf ein mögliches Maß (mensura) hin betrachtet wird. ‚Duratio' dient hier gleichsam als Gattungsbegriff, unter den die drei verschiedenen Seinsstufen fallen, denen als Maß Zeit (tempus), das Aevum und Ewigkeit (aeternitas) zugeordnet sind. ‚Esse' und ‚duratio' können von Thomas daher auch als in diesem Rahmen vertauschbare Begriffe behandelt werden („esse sive duratio", „esse, id est duratio")" (W. Wieland, 1972). Als Seinsweise von etwas der Zeit Unterworfenem, sich mit dieser Änderndem, Endlichem wird die duratio auch als „successiva" charakterisiert, als Seinsweise des endlosen aevum und der anfangs- wie endlosen aeternitas als „tota simul" (vgl. z.B. Thomas Aquin., *Quaestio disputata de potentia* 3 14. ag 2/4: duratio, quae non est tota simul, sed successiva non potest aequiparari durationi quae est tota simul). Dies ist der Hintergrund der Zeitdefinition „Tempus est duratio successiua", die N. Burtius in den Kapiteln über den sonus und über den cantus figuratus anführt (*Opusc. musices*, Bologna 1487, I, 7 u. III, 1);

vgl. z.B. I, 7: Pulsus et percussio faciunt sonum: et hec non possunt esse absque motu. hoc est nisi primus motus precedat. vt idem Albertus: et ideo sonus non est sine commotione: eo quod eius esse est in fieri. Motus dicitur transmutatio successiua: que fit in tempore: quinto phisicorum. Tempus est duratio successiua: Uel tempus est numerus motus... (biij);

und der lange vor Burtius schreibende Jacobus Leod. referiert sogar die oben angedeutete Lehre von den drei Dauermaßen tempus, aevum und aeternitas, und zwar ebenfalls innerhalb der Ausführungen zum sonus (*Speculum musicae* I, zw. 1321 u. 1324/25, CSM 3 I, 77–79: XXV, 6ff.).

(1) Überhaupt ist ursprünglich die Erörterung des sonus der Anlaß, den Terminus duratio im Musikschrifttum zu gebrauchen, genauer die Erörterung seiner Seinsweise (Sukzessivexistenz; obwohl nach obiger Einteilung alles Vergängliche der Zeit unterliegt, ist von Dauer als Erstreckung in der Zeit vor allem bei Erscheinungen von prozeßförmigem Dasein wie der Bewegung und eben dem Ton die Rede). Den Zusammenhang zwischen der Verwendung des Terminus duratio und dem Augenmerk auf die Seinsweise des Tons bestätigen die in den Belegen (s. unten) gebrauchten Umschreibungen ‚duratio vel continuatio' (Johannes de Muris) und ‚continuatio, sui motus duratio, prolongatio...' (Jacobus Leod.) sowie die synonyme Verwendung von ‚longitudo' oder die Analogisierung mit ‚lunghezza' (Muris, G. Zarlino).

Die Rede von duratio in bezug auf den Ton ist darüber hinaus sogar, wie gerade der wohl früheste Beleg (Johannes de Muris) zeigt, speziell mit der Ausbildung einer konsequent mensuralen Rhythmuskonzeption in Zusammenhang zu bringen. Eine solche ist keineswegs schon mit der Lehre vom Modalrhythmus (seit Johannes de Garlandia, um 1240) gegeben; denn diese erblickt nicht etwa in einer fortwährenden Bildung gleicher Zeitwertsummen, sondern in der Alternation von longa und brevis oder von longa und zwei breves das Gesetz des Rhythmus und führt auf diese Alternationen auch reine breves- bzw. longae-Folgen zurück (→ *Modus* I, (1)). Eine wesentlich mensurale Rhythmik stellt dann freilich die Lehre des Lambertus (vor 1279) dar, wonach die Dauernfolge grundsätzlich nur daran gebunden ist, fortwährend dreizeitige Einheiten zu bilden. Doch geht erst Johannes de Muris von der die mensurale Rhythmik begründenden Seinsweise (Sukzessiv-

existenz) des Tones aus, um sein Dauernrepertoire zu bestimmen. Er tut dies (vgl. M. Haas, *Musik zw. Mathematik u. Physik...*, in: Fs. A. Volk, Köln 1974) in folgenden Schritten: die vox ist ein Kontinuum, aber als corpus naturale nur begrenzt unterteilbar, und der so eingegrenzte Bereich wird einer (mit der Vollkommenheit der Drei begründeten) stetigen Dreiteilung über vier Stufen unterworfen (1 maxima = 3 longae = 9 breves = 27 semibreves = 81 minimae). Die so entstehenden Werte werden ihrer Dauer nach durch die (eher stillschweigend vorausgesetzte als ausdrücklich erwähnte) Maßgabe determiniert, daß die minima praktisch nicht mehr unterteilt werden kann. Was nun den Terminus duratio betrifft, so verwendet ihn Muris bei der Bestimmung des Bereichs möglicher Tondauern (suae [sc. vocis] durationis vel continuationis termini): die vox kann wegen der Endlichkeit des sie Hervorbringenden weder unendlich lang noch auch nur einen Augenblick (der hier als ausdehnungsloser Zeitpunkt gedacht ist) ausgehalten werden:

Notitia artis musicae (1321): Cumque vox illa sit generata ex virtute impellentis, quae finita est cum a finito procedat corpore, oportet eam habere suae durationis vel continuationis terminos, cum neque in infinitum neque in instanti vox valeat generari (CSM 17, 71: III, 8).

Der Ausdruck duratio (Dauer) dient dabei als PHYSIKALISCHE BEZEICHNUNG DER ZEITLICHEN ERSTRECKUNG VON TÖNEN und wird bis heute so gebraucht. – Auch Jacobus Leod. stellt einerseits fest: „Facit se sonus cum motu, visibile autem ut lumen et color in instanti" (a.a.O. 80: 26, 8, korr. nach Lesart *F*), und andererseits: „Quod sonorum vel vocum infinitatem natura terminet humana" (83:26), was außer für den Tonumfang auch für die Tondauer gilt. Doch anders als Muris will er mit dieser Feststellung nicht speziell ein Dauernrepertoire der mensuralen Rhythmik begründen; vielmehr begnügt er sich damit, die Dauer des Tones gegenüber seiner Höhe, die eine Qualität sei, als etwas Quantitatives zu charakterisieren, wie es bis ins 20. Jh. hinein geschieht:

Speculum musicae I (zw. 1321 u. 1324/25): Quamvis autem sonus ... sit qualitas sensibilis, ut sensum respicit cuius est obiectum, et aerem qui communius est eius subiectum quod afficit et denominat, tamen ratione suae continuationis, sui motus durationis, prolongationis, distinctionis, indistinctionis, potest dici quantitas vel ad quantitatem reducibilis: ad continuam, cum idem sonus continuatur sine interruptione temporis et motus: ad discretam vero cum interrumpitur, distinguatur, sed diversimode, quia, vel ad orationem, cum successive, interrupte et distincte soni aliqui proferuntur, ut cum dicitur: „Deus est omnipotens", vel ad numerum cum distincti soni eodem tempore simul proferuntur (CSM 3 I, 83: XXVI, 22).

Muris spricht übrigens auch von der „Dauer" (duratio) des mensuralen tempus. Diese sei entweder willkürlich (voluntaria) oder ars-gemäß (artificialis). Willkürlich nennt Muris die Dauer, „welche langsam oder schnell gebildet wird nach dem Belieben des Hervorbringenden (proferentis)", ars-gemäß die, „welche derart gestaltet wird, daß sie sich in drei gleiche Teile teilen läßt, deren jeder in einer einzigen Teilung ebenso geteilt werden kann; anders gesagt: die in neun gleiche kleinste Einheiten teilbar ist, während sie hervorgebracht wird". Auch hier deutet der Wortlaut der Bestimmungen („prolixe vel velociter formatur", „divisibilis est..., dum profertur") auf die Prozeßhaftigkeit hin, die der duratio in der Vorstellung des Autoren eignet:

Compendium musicae practicae (1322): Quantae durationis est unum tempus? Duplicis. – Quomodo? Voluntariae durationis vel artificialis. – Voluntaria quae est? Quae prolixe vel velociter formatur secundum libitum proferentis. – Artificialis quae est? Quae prolata per tria dividitur aequalia quorum quodlibet unica divisione similiter dividatur; aliter: quae divisibilis est per novem aequalia minima, dum profertur (CSM 17, 124: III, 4–7).

*

Exkurs: Nach Michels (1970) ist beim tempus durationis voluntariae, da „tempus sich auf jede einzelne Brevis bezieht, ... nicht die freie Wahl eines Grundtempos für einen ganzen Cantus gemeint, sondern mensurale Freiheit im Cantus selbst" (113). Nun spricht Muris zwar von „unum tempus", aber wohl eher zur Klarstellung, daß er hier die Zeitmaßeinheit (nicht das tempus in generali, das er als mensura vocis prolatae sub uno motu continuo bestimmt) meint, als um auf ein einzelnes tempus Bezug zu nehmen. Es geht also doch um die Wahl des Tempos (wie auch die Adverbien prolixe vel velociter nahelegen), genauer des tempus, das ja je nach Unterteilbarkeit z.B. nach Vitry als perfektes maius, medium oder minimum, als imperfektes maius oder minus sein und – soweit es der vorgesehene Unterteilungsgrad zuläßt – frei gewählt werden kann. Ähnlich stellt Johannes Vetulus de Anagnia der chronometrisch festgelegten prolatio numeralis, die je nach der Dauer der minima maior, minor oder minima ist (Verhältnis der minimae: 6:4:3), eine willkürlich angenommene prolatio voluntaria gegenüber:

Liber de musica (letztes Drittel 14. Jh. oder später, vor 1430): Particulariter vero dividitur [prolatio] in plures, videlicet numeralis et voluntaria. Numeralis prolatio est quam habet nota ex se; voluntaria consistit in voluntate cantoris, quod esse non debet, quia habemus ipsas prolationes reductas per punctos et athomos (CS III, 134bf., rev. nach Hs. Catania, Bibl. riunite Civica e A. Ursino, Recupero D 39, f. 122).

*

Mit dem Ausdruck duratio muß allerdings keineswegs immer die Prozeßhaftigkeit des Tones akzentuiert sein. Eine – freilich kaum sicher zu deutende – Formulierung bei Adam Fuld. scheint vielmehr gerade das Zuständliche der duratio hervorzukehren, indem dieser das moveri entgegengesetzt wird. Moveri ist dabei dem tempus der Mensuralmusik zugesprochen, duratio dem der plana musica. Dies moveri des tempus der Mensuralmusik geschieht „per tactum", d.i. durch einen regelmäßigen Schlag, welcher als Zeitmaß fungiert und welchen die plana musica entbehrt. Der Autor könnte also meinen, daß das tempus der plana musica mit der jeweiligen Tondauer identisch ist, während das der Mensuralmusik kraft des tactus sich von der Tondauer abhebt und dieser als Maßeinheit dient:

Musica (1490): Sed planae musicae tempus est tempus durationis eiusdem, tempus enim mensur⟨at⟩ae musicae per tactum moveri habet. De hoc Naso ait: Ipsa quoque assiduo volvuntur tempora motu (GS III, 360bf.);
vgl. M. Schanppecher, *Opus aureum* III (Köln 1501): At planae musicae tempus durationis eiusdem, mensuralis autem musicae tempus per tactum moveri habet... (ed. Niemöller 4, 29–32)

Bis weit ins 16. Jh. hinein wird der Ausdruck im Musikschrifttum offenbar nur sehr sporadisch gebraucht; mit den bisher zit. Stellen sind die dem Verf. bekannten Belege aus dem genannten Zeitraum erschöpft. Seit dem späteren 16. Jh. (Zarlino) aber gehört der Ausdruck zu den zentralen Termini der Tonbeschreibung. Er wird dabei – nicht selten von ein und demselben Autor – sowohl im Sinne von ‚das Dauern' (Fortsetzung der Existenz durch mehr als einen Augenblick) als auch in dem heute vorherrschenden Sinn von ‚die Dauer' (Maß der Existenz, der zeitlichen Erstreckung von etwas) gebraucht.

(a) Im Sinne von ‚DAS DAUERN' (FORTSETZUNG DER EXISTENZ DURCH MEHR ALS EINEN AUGENBLICK) gebraucht schon Zarlino den Ausdruck, der so die Seinsweise des Tons anspricht. Diese bleibe in der der Musica theorica eigenen Auffassung des Suono als des letzten Elements der Konsonanz (principio della consonanza) unberücksichtigt und werde nur „secondariamente" in der Rhythmik betrachtet, könne aber bei Besinnung auf das Ziel (fine) der Musik deren Einordnung unter die arti prattiche begründen (als Rhythmik erscheint dabei in den noch ganz der antiken Musiktheorie verpflichteten *Dimostrationi harmoniche* die quantitierende Metrik, wohingegen in den späteren *Sopplimenti mus.* [Venedig 1588] die mensurale Rhythmik herangezogen ist, vgl. unten):

Dimostrationi harmoniche (Venedig 1571): DESI. Come adunque non dura forse il Suono col tempo? & se dura, non hà ello lunghezza, essendo misurato dal tempo longo, ò breue? & se cosi è, come non si può diuidere? per la qual cosa di nuouo ui dico: che essendo diuisibile, ripugna che ello sia principio. GIOS. Gia ui ho detto, che quantunque il Suono, quanto alla sua duratione habbia lunghezza: & da questa parte non sia considerato dal Musico... la seconda cosa, che accasca intorno al Suono, ... è il Tempo: il quale è considerato, come quello, che comprende Numero, ò Rithmo. onde da questa parte è considerato secondariamente secondo la sua duratione, nella prolatione delle sillabe lunghe, ò breui, contenute nella Prosa, ouero nel Verso (20);
DESI. Voi uenite pure à confessare, che il uostro Suono definito habbia duratione: la quale consiste nella lunghezza. GIOS. Che importa questo: purche al modo, che lo considera il Musico, come principio, sia indiuisibile. Ma ui uoglio ancora dire una cosa... Non sapete, che quando la Musica è considerata & ridutta nel suo fine, ella è ueramente cosa attiua? & è posta in atto col mezzo di quelle cose, che sono sottoposte à quel Genere di cose, che succedono l'una all'altra? come è il Suono: & non in quello, che è di cose durabili & permanenti? ... Et se bene la Musica dalla parte speculatiua sia detta Theorica: tuttauia del porre in atto & nel suo fine le cose, è detta Attiua ouer Prattica (20f.);

Zarlino spricht sogar vom „Verbleiben" des Tones auf einer Höhe (la duratione in un Tenore [*Sopplimenti mus.* 76]), ja metonymisch von seiner „Bleibe" (il Suono..., quando si troua nella sua duratione, cioè, nel suo Tenore equale... & nel suo Horizonte [ibd. 57]). Auch Fr. Salinas gebraucht den Ausdruck duratio (übrigens ausschließlich) im Sinne von ‚das Dauern':

De musica libri VII (Salamanca 1577) IV, 33: Neque videtur [Zarlinus] intellixisse durationem in sonis ex vno sono fieri non posse; quamuis apud Boëtium legere potuerit primo libro sue Musice capite tertio. vbi ait. Neque quoties chorda pellitur, vnus edi tantum putandus est sonus, aut vnam in his esse percussionem: sed toties aër feritur, quoties eum chorda tremebunda percusserit (232; vgl. Zarlino, *Sopplimenti mus.* 76);
V, 6: vtrum ex vnius soni duratione, quae sit duorum pluriumue temporum, pes ritè constituatur (244);
non intelligo, cur manus aut pedis sublatio et positio in vnius soni duratione, qui duo tempora contineat, inueniri nequeant, vt in altero tempore manus attollatur in altero deprimatur (246).

Ebenfalls in diesem Sinn gebraucht RousseauD (1768) den Ausdruck, wenn er den Takt (mesure) als „division de la durée ou du temps en plusieurs parties égales" definiert (Art. *Mesure*). Ähnlich Hegel, der von der Dauer primär als dem Faktum der Erstreckung in der Zeit spricht; vgl. z. B. folgende Stellen:

Ästhetik ([ab 1817] 1835): Die Gestalten der Skulptur und Malerei sind im Raum nebeneinander und stellen diese reale Ausbreitung in wirklicher oder scheinbarer Totalität dar. Die Musik aber kann Töne nur hervorbringen, insofern sie einen im Raum befindlichen Körper in sich erzittern macht und ihn in schwingende Bewegung versetzt. Diese Schwingungen gehören der Kunst nur nach der Seite an, daß sie nacheinander erfolgen, und so tritt das sinnliche Material überhaupt in die Musik, statt mit seiner räumlichen Form, nur mit der zeitlichen Dauer seiner Bewegung ein (ed. Bassenge II, 282); Erstens haben wir uns mit der bloß zeitlichen Dauer und Bewegung zu beschäftigen, welche die Kunst nicht zufällig belassen darf, sondern nach festen Maßen zu bestimmen, durch Unterschiede zu vermannigfaltigen hat und in diesen Unterschieden die Einheit wiederherstellen muß. Dies gibt die Notwendigkeit für Zeitmaß, Takt und Rhythmus (281f.).

Der „in sich ununterschiedenen" Dauer, als welche die Zeit in gewisser Hinsicht sich erweise, steht hier die „verschiedene" Dauer von Tönen gegenüber, der „haltungslosen" Dauer die „Sammlung und Rückkehr in sich", der „ins unbestimmte fortgehenden" Dauer jene, die mit dem Anfang und Ende eines Tones die „für sich nicht unterschiedene Reihe der Zeitmomente aufhebt", und der „willkürlichen" Dauer die taktgemäße:

[In gewisser Hinsicht] erweist sich die Zeit... als das gleichmäßige Hinströmen und die in sich ununterschiedene Dauer... Ist es... das einfache Selbst, das sich in der Musik als Inneres objektiv werden soll, so muß auch schon das allgemeine Element dieser Objektivität dem Prinzip jener Innerlichkeit gemäß behandelt sein. Das Ich jedoch ist nicht das unbestimmte Fortbestehen und die haltungslose Dauer, sondern wird erst zum Selbst als Sammlung und Rückkehr in sich... Die Dauer eines Tones geht diesem Prinzipe gemäß nicht ins unbestimmte fort, sondern hebt mit seinem Anfange und Ende, das dadurch ein bestimmtes Anfangen und Aufhören wird, die für sich nicht unterschiedene Reihe der Zeitmomente auf. Wenn nun aber viele Töne aufeinanderfolgen und jeder für sich eine von dem anderen verschiedene Dauer erhält, so ist an die Stelle jener ersten leeren Unbestimmtheit umgekehrt auch nur wieder die willkürliche und damit ebenso unbestimmte Mannigfaltigkeit von besonderen Quantitäten gesetzt... [Deshalb ist es notwendig], eine bestimmte Zeiteinheit als Maß und Regel sowohl für die markierte Unterbrechung der vorher ununterschiedenen Zeitfolge als auch für die ebenso willkürliche Dauer einzelner Töne, welche jetzt zu einer bestimmten Einheit zusammengefaßt werden, festzustellen und dieses Zeitmaß an abstrakter Gleichförmigkeit sich stets wieder erneuern zu lassen (283f.).

(b) Im heute vorherrschenden Sinne von ‚DIE DAUER' (MASS DER EXISTENZ, DER ZEITLICHEN ERSTRECKUNG VON ETWAS) wird der Ausdruck zur Bezeichnung jener Toneigenschaft gebraucht, die bis heute so heißt, und zwar anscheinend ebenfalls seit Zarlino, der Gaudentios' Lehre von Ort (= Tonhöhe), Zeit (= Tondauer) und Farbe (= Aria nach Zarlino, Charakter einer Tonstufe je nach dem Tetrachordgenus, in dem sie realisiert ist, nach Meibom, Klangfarbe nach Jan, Toncharakter nach Handschin) aufgreift:

Gaudentios, *Introd. harmonica* (um 200 p. Chr.): *συμβέβηκε δὲ τῷ φθόγγῳ χροιὰ τόπος χρόνος. χρόνος μὲν οὖν, καθὸ μακροτέρους ἐν πλείονι χρόνῳ καὶ βραχυτέρους ἐν ἐλάττονι φθεγγόμεθα, ἵνα δὴ καὶ ὁ ῥυθμὸς φαίνηται χώραν ἔχων. κατὰ γὰρ τὸν χρόνον τῶν φθόγγων δεῖ τὰ μέλη ῥυθμίζεσθαι. τόπος δέ ἐστι φθόγγου, καθὸ τοὺς μὲν βαρυτέρους, τοὺς δὲ ὀξυτέρους προιέμεθα. τοὺς μὲν γὰρ ἐν ταὐτῷ φαινομένους τόπῳ φαμὲν ὁμοφώνους, τοὺς δὲ ὀξυτέρους ἢ βαρυτέρους ἐν διαφόροις τόποις εἶναι λέγομεν. χροιὰ δέ ἐστι, καθ' ἣν διαφέροιεν ἂν ἀλλήλων οἱ κατὰ τὸν αὐτὸν τόπον ἢ χρόνον φαινόμενοι, οἷον ἡ τοῦ λεγομένου μέλους φύσις ἐν φωνῇ καὶ τὰ ὅμοια* (JanS 329, 11–22);
G. Zarlino, *Dimostrationi harmoniche*: tre cose accadano intorno

al Suono: La prima è il Luogo: la seconda il Tempo: & la terza il Colore, diremo cosi. Quanto alla prima: il Luogo del Suono si considera, in quanto noi lo faciamo piu graue, ò piu acuto... il Tempo... è considerato, come quello, che comprende Numero, ò Rithmo, onde da questa parte è considerato secondariamente secondo la sua duratione, nella prolatione delle sillabe lunghe, ò breui, contenute nella Prosa, ouero nel Verso... il Colore è quello, per il quale sono differenti le uoci & i suoni l'uno dall'altro: come è nelle cantilene, le quali consistono nelle uoci: ò ne i suoni, i quali, sono tutti sotto diuersi estensioni: & sono (dirò cosi) tortuosi & piegati hora da vna parte & hora dall'altra: cioè hora uerso l'acuto, & hora verso il graue, contrario di quello, che fanno gli Vnisoni (19f.);
Sopplimenti mus. II, 16: dal Mouimento del Suono et della Voce fatto da un luogo (per dir cosi) all'altro, uengono tre principali Accidenti... Accade il primo accidente intorno al luogo; quando il Senso riceue il Suono più graue ò più acuto di quello ch'era udito prima; cioè, quando ode la Differentia del Rimanente et del Mosso... Quanto poi al secondo accidente ch'è il Tempo; secondo il Mouimento di tardo ò ueloce, diciamo un Suono esser più longo ò più corto dell'altro quanto alla duratione del Tempo che consumiamo cantando... Ma seguitando il Terzo accidente del Suono, ch'è il Colore, dico; che è quello, per il quale nella Modulatione i Suoni sono differenti l'un dall'altro per i due accidenti già mostrati; cioè, per il Luogo et per il Tempo; in quello che chiamiamo Aria nella Cantilena; come si ode continuamente nelle sue Parti che cantiamo (74–79).

Auch Zarlinos Nachfolger, die die „Farbe" (im Sinne des Gaudentios) als Toneigenschaft ausscheiden (Descartes) und seit Alsted die Lautstärke, seit Rousseau auch die Klangfarbe hinzunehmen, rechnen weithin die Dauer zu den wichtigsten Toneigenschaften – freilich nicht Rousseau und J.L. Broeckx, die als Toneigenschaften nur die allein als elementar betrachteten „physikalischen" gelten lassen und die Tondauer als eine kompositorische Größe einstufen:

R. Descartes, *Compendium musicae* (1618) I: soni affectiones duae sunt praecipuae: nempe huius differentiae, in ratione durationis vel temporis, et in ratione intensionis circa acutum aut grave. Nam de ipsius soni qualitate, ex quo corpore et quo pacto gratior exeat, agant Physici (ed. Adam u. Tannery X, 89);
J.H. Alsted, *Scientiarum omnium Encycl.* (Herborn 1610, [2]Lyon 1649, engl. Übers. v. J. Birchensha unter d. Titel *Templum mus.* London 1664): A Musical Sound is considered in respect of his Quantity and Signs... Quantity is threefold, Longitude, Latitude, and Crassitude. The Longitude of a Musical Sound, is that which is discerned in the motion and duration thereof: and measured by a Musical Touch or Tact. The Latitude of a Musical Sound is that which is discerned in the tenuous and the asperous spirit. The Crassitude of a Musical Sound is that which is discerned in the Profundity and Altitude thereof (13); For seeing every Sound doth continue so long, or not so long, this temporal duration thereof may be numbred (15);
The Signs of a Musical Sound do follow. And those are of a Sound either broad, long, or Thick. The signes of a long Sound do note the duration thereof (24);
J.Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie* (Paris 1722): Nous laissons à la Physique le soin de définir le Son; dans l'Harmonie on le distingue seulement en grave et en aigu, sans s'arrêter à sa force ny à sa durée (2);
RousseauD, Art. *Son*: Il y a trois objets principaux à considérer dans le son; le ton, la force et le timbre (vgl. dagegen Castil-BlazeD [1821, [2]1825], Art. *Son:* Toutes les modifications dont le son est susceptible peuvent se rapporter aux quatre espèces suivantes: 1° Celle du grave à l'aigu, que l'on nomme ton ou degré du son. 2° Celle du vite au lent, ou la durée, que l'on nomme temps ou quantité. 3° Celle du fort au faible, que l'on nomme simplement force ou intensité. 4° Enfin celle de l'aigre au doux, du sourd à l'éclatant, du sec au moëlleux, que l'on nomme timbre);
Broeckx, *Muziek en Mens* (Antwerpen 1967): de geluidsduur wordt niet als natuurkundig bouwmateriaal, maar enkel, op het volgende niveau, als struktureel aspekt angewend (65); Struktureele aspekten... Darme bedoelen wij de afzonderlijke formele en sonore eijenschappen van de kompositie, aan de ene kant afgeleid van de akoestische bouwmaterialien en aan de andere kant gebaseerd op een vierdte parameter van het geluid, die geen akoestisch gegeven maar wel een menselijke ordeningsbeginsel is, nl.: de duur (75).

Als Toneigenschaft rangiert die Dauer hinsichtlich ihrer musikalischen Bedeutung im allgemeinen nach der Tonhöhe und vor Lautstärke und Klangfarbe; vgl. z.B. Castil-BlazeD (zit. soeben) und folgende Stellen bei P. Boulez, deren zweite für die kompositorische Praxis darüber hinaus zwischen Tonhöhe und -dauer als zur Integration befähigten, und Dynamik und Klangfarbe als nur koordinierend wirkenden Komponenten trennt:

Art. *Série*, in: *Encycl. de la Musique Fasquelle* III (Paris 1958): On sait que, dans l'ordre de prépondérance, les caractéristiques du son incluent la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre;
Musikdenken heute (Mainz 1963): Von der kompositorischen Dialektik aus betrachtet, müssen, wie mir scheint, Tonhöhe und Dauer den Vorrang besitzen, während Intensität und Klangfarbe zu Kategorien von sekundärer Art gehören... Ich stelle also den Bedeutungsunterschied dieser vier Komponenten nicht nach einem „affektiven" Kriterium auf, sondern nach der Fähigkeit zur Integration und Koordination... Die Einheitlichkeit der Tonhöhe *integriert* die Vielfalt der Klangfarben, die Einheitlichkeit der Farbe *koordiniert* die Vielfalt der Tonhöhen (31).

Mit Blick auf die musikalische Tonerzeugung unterscheidet A. Malcolm zwischen natürlicher und künstlicher, zwischen tatsächlicher und gemeinter und zwischen absoluter (d.h. außermusikalisch bestimmter) und relativer (gemäß immanent musikalischer Proportionen bestimmter) Tondauer. „Natürlich" nennt Malcolm die einem einmal angeschlagenen Klangkörper eigentümliche Klingdauer, „künstlich" die beliebig lang ausgehaltene Klingdauer (wie bei Blas- und Streichinstrumenten); nur die letztere gehört nach Malcolm eigentlich zur Musik:

A Treatise of Musick (Edinburgh 1721): I call that the natural Duration or Continuity of Sound, which is less or more in different Bodies, owing to their different Constitutions, whereby one retains the Motion once received longer than another does; and so consequently the Sound continues longer (tho' gradually weaker) after the external Impulse ceases; so Bells of different Metals... But this Duration of Sound does not properly belong to Musick, wherefore let us consider the other. The artificial Continuity of Sound is, that which depends upon the continued Impulse of the efficient Cause upon the sonorous Body for a longer or shorter Time. Such are the Notes of a Voice, or any Wind-Instrument, which are longer or shorter as we continue to blow into them (17f.; statt ‚artificial' heißt es S. 386 auch ‚artful').

Im Hinblick auf die Instrumente von nur „natürlicher", nicht beliebig auszuhaltender Klingdauer aber, die ja gleichwohl ebenfalls in der mensurierten Musik verwendet werden, will Malcolm unter ‚Dauer' nicht nur die ununterbrochene Länge eines Tones oder Klangs, sondern auch den Abstand eines Toneinsatzes zum folgenden in derselben Stimme, also nicht nur die tatsächliche, sondern auch die gemeinte Dauer verstanden wissen:

under this Title of the Duration of Sounds, must be comprehended that of the Quickness or Slowness of their Succession, as well as the proper Notion of Length and Shortness: And so the Time of the Note is not computed only by the uninterrupted

Length of the Sound, but also by the Distance betwixt the Beginning of one Sound and that of the next (387).

L. Euler hingegen, der Malcolms *Treatise* möglicherweise kennt, stellt fest, daß bei jenen Instrumenten „durch die Dauer der Töne nicht so viel ausgerichtet werden" kann, und behält den lt. Malcolm (vgl. oben) „eigentlichen" Dauerbegriff bei:

Tentamen nouae theoriae musicae (Petersburg 1739) I, § 21: Bey vielen musikalischen Instrumenten kan man die Töne nicht nach Gefallen verlängern, wie bey denen, da die Saiten geschlagen oder geschnellt werden. Denn die Töne werden bey diesen nach und nach schwächer, und hören hernach gar auf. Es kan derohalben durch die Dauer der Töne nicht so viel ausgerichtet werden, als bey denjenigen Instrumenten, da die Töne, so lange sie dauren, von gleicher Kraft sind, und so lange verlängert werden können, als es gefällig ist... Es wird aber die Dauer des Tons nach der Zeit gemessen, welche zwischen dem Anfang und Ende enthalten (zit. nach L. Mizler, *Mus. Bibliothek* III 1, Lpz. 1746, 109f.).

Schließlich unterscheidet Malcolm noch zwischen absoluter Tondauer, die für sich betrachtet und an außermus. Bewegungen gemessen wird, und relativer, proportional bestimmter Notenquantität:

Time in Musick is to be considered either with respect to the absolute Duration of the Notes, i.e. the Duration considered in every Note by it self, and measured by some external Motion foreign to the Musick; in respect of which Succession of the whole is said to be quick or slow: Or, it is to be considered with respect to the relative Quantity or Proportion of the Notes, compared one with another (388; zit. in GrassineauD, Art. *Time*);

Speziell an eine „relative" Dauer denken gelegentlich auch Rousseau und G. Sacchi, wobei der erstere dies zumeist durch entsprechende Epitheta zu durée verdeutlicht:

RousseauD, Art. *Valeur des notes*: Outre la position des notes, qui en marque le ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le temps, c'est-à-dire, qui détermine la valeur de la note;
Art. *Quantité*: Ce mot [sc. quantité], en musique de même qu'en prosodie, ne signifie pas le nombre des Notes ou des syllabes, mais la durée relative qu'elles doivent avoir;
Art. *Temps*: Ce sont les durées relatives et proportionelles de ces mêmes sons qui fixent le vrai caractère d'une musique, et lui donnent sa plus grande énergie;
Sacchi, *Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia* (Mailand 1770): Due cose in ciascuna voce, che si ascolti si possono esattamente notare; la sua durazione, e l'acutezza, secondo l'una e l'altra delle quali due condizioni è necessario, che tutte le voci si corrispondano l'una all'altra nella Musica sotto certi proportioni (1).

Malcolms Gegenüberstellung von absoluter und relativer Dauer entspricht die späterhin übliche von Dauer und Wert oder Geltung;

vgl. z.B. A.B. Marx, *Allg. Musiklehre* (Lpz. 1839): ... daß jeder Ton der angegeben wird, eine Zeitlang, kürzer oder länger, dauern müsse und daß die einem Tone zugemessene Zeit seine Geltung heiße. – Die Geltung eines Tones ist die ihm im Verhältnis zu andern Tönen zugemessene Zeitdauer. Nicht absolut soll also die Dauer eines Tones bestimmt werden (nicht so, daß dieser Ton so und so viele Sekunden lang, ein anderer mehr oder weniger Sekunden lang gehalten werde), sondern nur im Verhältnis eines Tones zum andern. Der eine Ton soll einmal, zweimal, dreimal so lange u.s.w. gehalten werden, als der andere, – oder umgekehrt: der eine soll ein Halb, ein Drittel, ein Viertel u.s.w. des andern gelten (73).

(2) Im 20. Jh. dient der Terminus Dauer – hierin an die Stelle der herkömmlichen Rede von Notenwerten tretend und demgemäß nun auch im Plural gebraucht – auch als RHYTHMISCHE BEZEICHNUNG DER ZEITLICHEN ERSTRECKUNG VON TÖNEN. Für diese neue Funktion empfiehlt ihn die alte Verwendungsweise: er signalisiert die Abkehr von den traditionellen Notenwertordnungen, den Rekurs auf die „physikalische" Toneigenschaft, die neuen Ordnungen und Behandlungsweisen des Dauernbereichs Raum gibt. Solche neue Ordnungen und Behandlungsweisen des Dauernbereichs treten in der Tat auf, und sie geben Anlaß zu neuen Begriffsbildungen mit ‚Dauer'.

(a) Die Neuordnung des Dauernbereichs (Dauernvorrat wie kompositorische Anordnung) folgt anscheinend durchweg PRINZIPIEN, DIE BIS DAHIN NUR FÜR DEN TONHÖHENBEREICH GALTEN. Und zwar werden nachgeahmt: Tonsystem (chromatische Skala, Oktavverhältnis), Teiltonreihe (gesehen als Akkord oder als Formant), Zwölftonfeld und Reihentechnik. Hierbei kommt es zu folgenden BEGRIFFSBILDUNGEN MIT ‚DAUER', die in ungefähr historischer Abfolge angeführt seien: Als „ZWÖLFTONDAUERKOMPLEXE" bezeichnet J. Golyscheff (Streichtrio, Bln. 1925) ein- bis dreitaktige Abschnitte, die alle zwölf Töne der chromatischen Skala zumeist nur je einmal (in beliebiger Oktavlage) und zugleich bis zu zwölf verschiedene Dauerwerte aufweisen. Letztere fügen sich freilich traditionellen Taktarten (trotz vieler Synkopen); und eine gleichstufige, „CHROMATISCHE" DAUERNSKALA analog zu der der Tonhöhen ist offenbar nicht angestrebt. Eine solche bildet erst O. Messiaen im Mittelteil *Mode de durées, de hauteurs et d'intensités* seines Klavierstückes *Cantéyodjayâ* (1948) und, musikhistorisch besonders folgenreich, in der Klavieretüde *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), die zur gesonderten, seriellen Determination aller Toneigenschaften angeregt hat, obwohl diese dort nur in festen Kombinationen („mode") und nicht seriell geordnet auftreten; mit der Idee, „chromatische" Dauern- und Lautstärkeskalen zu bilden, schuf Messiaen geradezu eine Voraussetzung für die Nachbildung der Tonintervallreihe in den anderen Parametern oder überhaupt für die Rede von „Dauer-", aber auch „Lautstärke-" und „Klangfarbenintervallen" wie sie z.B. bei P. Boulez belegt ist:

Art. *Série*, in: *Encycl. de la Musique Fasquelle*: C'est à ces 4 composantes [sc. hauteur, durée, intensité, timbre] que l'on a élargi maintenant l'action de la série, en leur appliquant des rapports chiffrés qui caractérisent aussi bien l'intervalle de fréquence que l'intervalle de durée, l'intervalle de dynamique que l'intervalle de timbre (den Ausdruck Dauerintervall gebraucht auch K. Stockhausen, *...wie die Zeit vergeht...*, *Texte* I, 114, zit. unten in diesem Abschnitt).

Eine „chromatische" Dauernskala (gamme chromatique de durées) entsteht bei Messiaen durch stetige Multiplikation eines kleinsten Zeitwertes wie die chromatische Tonskala durch Multiplikation des Halbtons. In *Cantéyodjayâ* stellt Messiaen drei „chromatisch" gestufte achtwertige Dauernskalen bereit: je 1–8 Zweiunddreißigstel, Sechzehntel und Achtel, in *Mode de valeurs et d'intensités* drei zwölfwertige Dauernskalen: je 1–12 Zweiunddreißigstel, Sechzehntel und Achtel. Das Verhältnis zwischen erster und zweiter zwischen zweiter und dritter Dauernskala wird allerdings – entsprechend der Proportion ihrer Ausgangswerte – als Oktavverhältnis aufgefaßt, was der ja nicht auf Proportionsgleichheit, sondern auf Intervallgleichheit abgestellten Analogie zur Chromatik zuwiderläuft; eine der beiden Analogien müßte also entfallen. In der Tat hält

Boulez (der wie Goyvaerts, Stockhausen und Nono Messiaens Idee einer gleichmäßig abgestuften Dauernskala aufnimmt und diese der Reihentechnik unterwirft) nur an der Analogie zur Chromatik fest; ebenso wenig wie auf Oktaventsprechungen legt er dabei auf eine Zwölfwertigkeit der Skalen Wert:

Art. *Chromatisme*, in: *Encycl. de la Musique Fasquelle* I (1958): La notion de chromatisme s'est étendue récemment à d'autres composantes sonores que la hauteur proprement dite. On a appliqué le schéma chromatique à la durée et à l'intensité. Olivier Messiaen, dans son *Mode de valeurs et d'intensités* pour piano (1949) utilise un mode chromatique de durée, qui va de la triple-croche à la noire pointée en passant par toutes les valeurs intermédiaires obtenues en ajoutant successivement une triple-croche. Il est évident que l'on peut engendrer n'importe quelle série de durées à partir d'une unité donnée, prise comme élément chromatique. Quant aux intensités, le même Olivier Messiaen, dans la pièce que nous venons de citer, les a échelonnées du ppp au fff. On voit donc, à partir de cet exemple, que la notion de chromatisme, élargie aux autres composantes sonores, ne dépend pas du chromatisme des hauteurs (c'est-à-dire, dans le systeme à demi-tons tempérés, du demi-ton lui-même, et du multiple 12 qu'il est nécessaire d'atteindre pour obtenir l'octave), mais de n'importe quel plus petit commun multiple qui servira de base pour déterminer une échelle arithmétique ou logarithmique. Cette échelle ne sera d'ailleurs pas forcément octaviante.

Nach Stockhausen aber handelt es sich bei der durch Multiplikation einer kleinsten Einheit gewonnenen Skala sogar nicht um eine „empfindungschromatische" Dauernskala, sondern um eine Skala von „verschieden groß empfundenen Intervallen, die denen der subharmonischen Reihe entsprechen" (*...wie die Zeit vergeht...* 104); sie sei daher auch der seriellen Komposition inadäquat. Um die „Kompositionsmethode für Dauern auf einen der Höhenkomposition adäquaten Stand zu bringen" (124), konstruiert er eine zwölfwertige und oktavierende nunmehr wirklich „chromatisch temperierte Dauernreihe", die sich (wie der musikalisch brauchbare Tonhöhenbereich und wie dann auch der Bereich der Form-Dauern) über etwa sieben Oktaven erstreckt (114f.; *Die Einheit der mus. Zeit* [1961], ibid. 216; Stockhausen entwickelt die Vorstellung eines Kontinuums zwischen Schwingungsdauern und rhythmischen [später auch Form-] Dauern und betrachtet Tonhöhe und Tondauer als zwei Aspekte der Zeit [Tonhöhe als Vorgänge in der Mikrozeit, Tondauer als Makrozeit]):

...wie die Zeit vergeht...: Wir bestimmen elf gleich groß empfundene Dauernintervalle pro 2 [= Oktave]. Solange wir traditionelle Bezeichnungen für Dauern verwenden, gibt es nur die Möglichkeit, dasselbe Zeichen für die 12 chromatischen Zeitwerte zu wählen (zum Beispiel o) und seine Dauer *metronomisch* zu differenzieren. Also wäre eine logarithmische 12er-Skala ($\sqrt[12]{2}$) innerhalb einer 2 von beispielsweise o = 1 sec bis o = 1/2 sec (2:1) zu wählen: MM o = 60 / o = 63,6 / o = 67,4 / o = 71,4 / o = 75,6 / o = 80,1 / o = 84,9 / o = 89,9 / o = 95,2 / o = 100,9 / o = 106,9 / o = 113,3 / o = 120 (114).

Wie übrigens schon H. Cowell in seinen „metrischen Akkorden" (*New Mus. Resources* [1919], New York 1930), bezieht Stockhausen auch die Partialtonreihe in die Analogie zwischen Tonhöhen- und -dauernbereich ein: durch gleichzeitige Halbierung, Drittelung, Viertelung usw. einer „GRUNDDAUER" bildet er „DAUERFORMANTEN", die sich zu jener wie Obertöne zum Grundton verhalten und etwas der Klangfarbe Entsprechendes konstituieren sollen. Er läßt dabei bewußt den seiner Meinung nach bestehenden Widerspruch zwischen obertönigem (d.h. für ihn: tendenziell tonalem) Klangmaterial und serieller Komposition, der bei den herkömmlichen Klangkörpern nicht zu vermeiden ist, auch für den Dauernbereich zu. Stockhausen spricht sogar von „KOMBINATIONSDAUERN":

op. cit.: Wie man bei der Kombination von Dauer-Formanten die gemeinsame Grundphase (wir können sie auch als *Kombinationsdauer* bezeichnen, der frühere „tactus"), so empfindet man entsprechend bei der Kombination von Höhen-Formanten den gemeinsamen Grund- oder Kombinationston (111).

Den Ausdruck Grunddauer gebraucht Stockhausen übrigens außer im genannten Sinn auch für das in seine DAUERN-„OKTAVE" zu bringende Element einer Dauernreihe und für die in einem Rhythmus vorherrschende, diesen „tonal" machende Dauer:

Die Grunddauern unserer Reihe sind in die Dauern-„Oktaven" zu bringen, ihre *Zeitlage* ist zu definieren (116);
grundsätzlich... begegnet uns überall dort das Prinzip „tonaler" Metrik und Rhythmik, wo eine konstante Grunddauer spürbar Teile oder ein ganzes Werk bestimmt, sei dieses Metrum auch noch so verwischt durch emanzipierte Synkopen (121).

(b) Eine weitere Behandlungsweise der Dauern, die zu neuen Begriffsbildungen mit ‚Dauer' führt, besteht darin, die Notendauern nicht mehr präzise anzugeben, sondern die Aktion des Interpreten, deren Produkt sie sein sollen, zu beschreiben. So stellt Stockhausen der „gequantelten" Dauer in der „Feldkomposition" die SUBJEKTIV BESTIMMTE ODER „AKTIONSDAUER" gegenüber:

op. cit.: Die Feldgrenzen sind etwa durch die mehr oder weniger lang dauernde Armbewegung des Pianisten von einer tiefen zu einer hohen Lage gegeben, durch die *Aktionsdauer* (132);
Stockhausen spricht auch vom „‚Abwägen' an Stelle des ‚Auszählens' von Zeitdauern" (136) und von der „Feldbestimmung der Dauer" (137).

In seiner „intuitiven Musik" überläßt Stockhausen die Dauerbestimmung gänzlich der Intuition der Spieler:

Werkeinführung zu *Richtige Dauern* f. ca. 4 Spieler (= *Aus d. sieben Tagen* [1968] Nr. 1), Beil. z. Schallplatte d. DGG 2720073 (1973), in: *Texte* IV (Köln 1978): Was richtige Dauern sind, ist gesagt: „Spiele einen Ton / Spiele ihn so lange / bis Du spürst / daß Du aufhören sollst // Spiele wieder einen Ton... Und so weiter". Und was die Dauer einer Aufführung betrifft: „Höre auf / wenn Du spürst / daß Du aufhören sollst". Die Dauer eines Tones soll also nicht – wie in aller früheren Musik – durch Körperbewegungen oder Zählen, durch die Uhr oder durch optische Zeichen, durch vorgeschriebene oder vereinbarte Eigenzeiten von Klängen, Gruppenreaktionen, rhythmische Muster, sondern von jedem einzelnen Spieler immer rein intuitiv, rein musikalisch bestimmt werden: „Bis Du spürst, daß Du aufhören sollst". Nur derartig ausgehörte Dauern werden in diesem Zusammenhang als richtig bewertet. Die Dauer jedes Tones hängt aber von den vorherigen, gleichzeitigen und auch folgenden Tönen ab: „Ob Du aber spielst oder aufhörst: Höre immer den anderen zu". – Außerdem ist jeder Spieler bei der Aufteilung seiner Tondauern von den Hörern beeinflußt: „Spiele am besten / wenn Menschen zuhören // Probe nicht". – Man berücksichtigt ganz von selbst alle Eigenschaften eines Tones (seine Tonhöhe, Klangfarbe, Lautstärke, seine Stelle in einer Reihenfolge oder Gruppe oder Masse), wenn man seine richtige Dauer erspüren will. Und wenn man frei von mechanischen, außermusikalischen Regulierungen der Töne ist, kann sich so eine so organische, gelöste (‚suspended') Zeit wie in dieser Aufnahme ereignen. Nicht die Töne existieren in der Zeit, sondern die Zeit existiert in den Tönen (113).

II. Gilt, was den Begriff Dauer in der Philosophie betrifft, die Ewigkeit seit spätestens Spinoza nicht mehr als ein mögliches Dauermaß (Ewigkeit und Dauer stehen bei ihm einander gegenüber als Attribute Gottes und der geschaffenen Dinge), und fragt schon Locke eher nach der Entstehung der Vorstellung von Dauer als nach der Dauer selbst, so wird „Dauer", beginnend mit Leibniz, der die Dauer als Vorstellung bestimmt, und Condillac, für den sich die Dauer in ihrem Empfundenwerden konkretisiert, vollends zu einer ÄSTHETISCHEN KATEGORIE: entweder wird der Begriff der Dauer von der Art ihrer Wahrnehmung her bestimmt; oder unter Dauer wird ein Sinnzusammenhang verstanden.

(1) VON DER ART IHRER WAHRNEHMUNG HER BESTIMMT wird der mus. Begriff der Dauer bei G. Brelet in Auseinandersetzung mit H. Bergsons Dauerbegriff. Bergson definiert die „ganz reine Dauer" (durée toute pure) als „Form, die die Folge unserer Bewußtseinszustände annimmt, wenn unser Ich sich leben läßt, wenn es sich davon abhält, eine Trennung zwischen dem gegenwärtigen Zustand und den vorherigen Zuständen zu errichten" (forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs [*Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris 1889, [22]1924, 76]). „Die Dauer ist weder ein homogenes Kontinuum, noch eine aus wohlunterschiedenen Elementen gebildete Mannigfaltigkeit. Jede eindeutig geordnete Sukzession und jede aus wohlunterschiedenen Elementen gebildete Mannigfaltigkeit ist bereits ein Artefakt des verräumlichenden und objektivierenden Verstandes; das gilt insbesondere für die als Ordnung der Sukzessivität verstandene homogene Zeit" (Wieland, 1972). Anschaulich ist die durée pure für Bergson in der Musik: nicht anders als deren Töne verschmelzen auch die Augenblicke in der durée pure miteinander. Nach G. Brelet dagegen entspricht Bergsons durée pure keineswegs der mus. Zeit: jene ist unmittelbar, irrational und nur in der „Intuition" erfaßbar, diese aber zunächst intelligibel, rational und formal und nur so zugleich auch unmittelbar. Dementsprechend wird die „durée sonore", die mus. geforderte Klingdauer eines Tones, die in der mus. Zeit statthat, durch die Intelligenz des Interpreten oder Hörers erkannt, nicht durch ein unvermitteltes subjektives Dauerempfinden (durée subjective); aber dieses gleicht sich der durée sonore an, was eine Leistung des richtigen Tempos ist:

Le temps mus. (Paris 1949): rien de plus opposé à la durée bergsonienne que le temps musical: celle-là est immédiate, irrationelle, irréversible et irrémédiablement subjective, et seule peut la saisir une intuition entièrement libérée des jeux formels de l'intelligence; celui-ci au contraire, bien qu'étant finalement immédiat et qualificatif d'une certaine manière, est d'abord intelligible, rationel et formel: car son immédiateté médiatement obtenue, l'intuition n'étant ici que l'achèvement et la récompense de l'acte de l'intelligence. Mais si le temps musical n'est pas durée pure, saisie passivement et immédiatement, s'il dérive de la forme et naît en nous de sa compréhension, il ne faut pas négliger son immédiateté finale qui précisément le réconcilie avec notre durée psychologique (426);
Le tempo juste est destruction du temps comme „retard", d'une durée subjective inadaptée au temps objectif des événements sonores, à cette durée de l'oeuvre qui doit devenir nôtre en l'exécution et en audition musicales. Le tempo fait mouvoir notre durée selon la durée sonore, accordant notre élan au sien et permettant à la durée subjective de ne se distinguer du temps musical qu'afin de les mieux rejoindre (743).

Brelets Begriff durée sonore liegt die Vorstellung zugrunde, daß der Ton untrennbar mit der Dauer verbunden ist, in der er sich entfaltet und die sein unmittelbares Sein und seine Form zugleich ist. Der Rhythmus hingegen ist nur eine Struktur von punktuellen und leeren Akzenten, die von der mus. geforderten Klingdauer des Tons erfüllt werden. Der reine Rhythmus ist also notwendig staccato; der Ton dagegen kann zwar auch staccato sein, ist aber natürlicherweise legato, wie etwa der Rückgang von Klingdauer und klanglicher Bestimmbarkeit zugleich in Bartóks Martellatotechnik zeige. Im Gegensatz zur mathematisch genauen streng rhythmischen Zeit (temps rythmique) setzt die durée sonore ein bestimmtes Tempo voraus. Sie bewirkt auch jenes rubato obbligato, das zur Interpretation von Musik gehört; sie ist etwas Qualitatives und übersetzt auch einen mathematischen Rhythmus in einen qualitativen:

Le son est inséparable de la durée où il se déploie et qui est à la fois son être immédiat et sa forme; mais le rythme, apparemment, n'est que structure d'accents, ponctuels et vides, et que la durée sonore précisément viendra remplir (348);
Le rythme pur est nécessairement staccato, mais le son et la durée sonore peuvent revêtir les deux aspects de staccato et legato, bien qu'il faille peut-être dire que le legato est leur manière d'être naturelle; car l'originalité du son est de durer, et, lorsqu'il est percuté, comme dans la Martellatotechnik de certaines pièces de piano de Bartók, il tend à perdre son caractère à la fois temporel et sonore: sa valeur harmonique en effet s'estompe, et il n'est plus que bruit plus ou moins aigu et intense, accent ponctuel et discontinu rejoignant la sèche percussion du rythme pur (347f.);
la différence essentielle du temps rythmique et de la durée sonore, et qui atteste le caractère abstrait de l'un et le concret de l'autre, c'est que l'une implique et l'autre n'implique pas de tempo déterminé (349);
il y a tout un art de la dérogation à la mesure, aux règles aussi strictes et nécessaires que celles de la mesure elle-même, un art de tempo rubato où la déviation imprimée au temps quantitatif exprime l'apport original de la durée sonore (387);
la durée sonore est durée qualitative et fluide, dynamisme vivant et non mathématisme abstrait: et si en l'intimité du son se dissimule un rythme mathématique, celui-ci surgit à nos sens sous la forme d'une harmonie qualitative qui aspire à un rythme qualitatif épousant par sa souple continuité l'élan des sons, – que briserait une carrure trop mathématique (271f.).

Ein weiterer Aspekt der durée sonore besteht darin, daß die mus. Zeit, in der sie statthat, mit der „ontologischen" Zeit übereinstimmt, wohingegen die von der durée subjective bestimmte mus. Zeit (entsprechend den Ausdrucksbedürfnissen) von ihr abweicht. Dieser Unterschied ist für Brelet zugleich ein solcher des ästhetischen Rangs einer Musik (→ *Momentum*... II. (3)):

La forme la plus valable et la plus pleinement existante, c'est celle qui respecte cette durée vraie inscrite en la sonorité, la musique du „temps ontologique" et non celle de la durée subjective, celle qui s'installe en la suffisance du présent musical et non en l'insuffisance de l'attente... La musique expressive est musique de la durée subjective et de l'attente, que suscite en nous lorsque nous l'écoutons l'insuffisance de l'instant musical qui la caractérise et qu'elle recherche (390).

Wie Brelet lehnt auch H. Eimert eine Gleichsetzung von mus. Dauer und Bergsonscher durée pure ab: „Das Bewußtsein von Dauer beruht darauf, daß sie als begrenzt erscheint und gemessen werden kann, wobei es gleich-

gültig bleibt, ob ihr Maß die Uhr, das Metronom oder das subjektive Zeiturteil ist... Erst das Bewußtwerden des Erlebten hebt den Erlebenden über die fixen Gegenwartsstellen des Jetzt hinaus" (*Grundlagen d. mus. Reihentechnik*, Wien 1964, 30 u. 32). Von einem Begriff der Dauer, deren Wesensmerkmal ihre Begrenztheit und Meßbarkeit ist, geht schließlich auch Stockhausens Rede von der „Momentform" aus, die die konventionelle „Dauernperspektive relativieren", „mehrere Dauernperspektiven miteinander verbinden", „den Begriff der Dauer sprengen" und statt kurzer, mittlerer oder langer Dauern „relativ schnelle oder kurze, relativ mittlere oder relativ langsame oder lange Momente" enthalten soll, wenn auch ein kontextbestimmtes (qualifizierendes) Empfinden die zeitmessende Einschätzung der Dauer überformen, ja aufheben soll:

Momentform. Neue Zusammenhänge zw. Aufführungsdauer, Werkdauer u. Moment (1960): Mir begegnete der Einwand, in langer Entwicklung habe sich das, was ich die Dauernperspektive nenne, herausgebildet, und sie entspräche der natürlichen Veranlagung des Menschen... Tatsächlich ist aber in einigen neuen Kompositionen diese *starre Perspektive des Zeitdauer-Hörens relativiert* worden; das heißt, daß – je nach dem Kontext – Dauern gleicher Größenordnung als ganz verschieden lang empfunden werden, der Hörer also keine feste Position gegenüber zeitlichen Veränderungen einnehmen kann, sondern durch den Verlauf der Komposition immer neue Vergleichsmaßstäbe gewinnt und sich darauf einstellt; daß also *eine Komposition mehrere Dauernperspektiven* miteinander verbindet, und man nicht wie bisher von schnellen, mittleren oder langsamen Sätzen oder Werken sprechen kann, von kurzen, mittleren oder langen Dauern, sondern von relativ schnellen oder kurzen, relativ mittleren und relativ langsamen oder langen *Momenten*, je nach dem Zusammenhang (195);
Ich spreche von musikalischen Formen, in denen... kein geringerer Versuch gemacht wird, als den Zeitbegriff – genauer gesagt: den Begriff der Dauer – zu sprengen, ja, ihn zu überwinden (199);
Bei all den Überlegungen über die Momentform bemerkt man eine eigenartige Tendenz, endliche Zeit, den Tod zu überwinden – ich sprach schon einmal von der Sprengung des Begriffs Dauer (208).

Allerdings verwendet Stockhausen nicht nur diesen Dauerbegriff – sonst könnte er der Momentform nicht „unendliche" Dauer zusprechen, welche ja nur symbolisiert sein kann:

Handelt es sich... um offene Formen – von denen ich sagte, daß sie immer schon angefangen haben und sich immer weiter fortsetzen könnten – so ist es ganz konsequent, Werke mit „unendlicher" Dauer zu komponieren. Ich nenne solche Formen *Momentformen* oder *Jetztformen* oder, in Hinsicht auf ihre Dauer, *unendliche Formen* (205);
Anfang und Ende eignen... geschlossenen Entwicklungsformen, die ich dramatische Formen nannte; Beginn und Schluß eignen offenen Momentformen. Deshalb kann ich auch von einer unendlichen Form sprechen, wenngleich man eine Aufführung nach aufführungspraktischen Gesichtspunkten begrenzt (207).

Durch ihre nur symbolisierte Existenz unterscheidet sich die „unendliche" Dauer der Momentform auch von der „Werkdauer", die nach Stockhausen nur bei feststehenden Tempi mit der Aufführungsdauer „annähernd identisch" ist, bei improvisierten Verläufen keine gegenüber der Aufführungsdauer selbständige Existenz hat und bei „vieldeutigen Formen" gegeben oder feststellbar ist, während die Aufführungsdauer variieren kann:

Kompositionen, die in den letzten Jahren entstanden sind, haben... gezeigt, daß Aufführungsdauer und Werkdauer nur dann annähernd identisch sind, wenn ein Werk im zeitlichen Ablauf fixiert ist – entweder durch approximative oder durch metronomische Tempovorschriften (197);
Bei anderen Werken... ist die Aufführungsdauer unvoraussehbar, da sie von der Reaktion oder vom Zusammenspiel der Ausführenden abhängig gemacht wird; in solch einem Falle kann man gar nicht von einer Werkdauer unabhängig von einer bestimmten Aufführungsdauer sprechen: das Werk hat keine Dauer, nur die Aufführung (198);
Eine dritte Art von Werken unterscheidet deutlich Werkdauer und Aufführungsdauer; das Werk schließt dann nach einer bestimmten Zeit, die man durch Messungen beim Durchlesen mit vorgeschriebener Geschwindigkeit oder beim Durchspielen als Durchschnittswerte ermitteln kann. Diese Werke sind jedoch so vieldeutig angelegt und zyklisch kurzgeschlossen – das heißt, der in der Partitur angegebene Schluß ist ohne Zäsur mit dem Anfang verknüpfbar –, daß die Spieler beliebig viele Durchgänge mit ständiger Erneuerung des Kontexts spielen könnten. In diesem Fall wäre eine Aufführungsdauer von den Spielern, dem Veranstalter, vielleicht auch von der Reaktion des Publikums abhängig (198).

*

Exkurs: Mit Hilfe von Bergsons Begriffspaar temps durée und temps espace artikuliert auch Th.W. Adorno seine Anschauungen über die mus. Zeit, so in seiner Kritik des Serialismus, der „Höhen und Dauern auf den Generalnenner der Zeit brachte... Dauer und Höhe gehören musikalisch verschiedenen Bereichen an, auch wenn sie akustisch einen Generalnenner haben. In der Kontroverse wird der Zeitbegriff äquivok gebraucht: er deckt ebenso temps espace wie temps durée, physikalisch meßbare, quasi räumliche Zeit und Erlebniszeit. Bergsons Einsicht in ihre Unvereinbarkeit ist nicht auszulöschen" (*Vers une musique informelle*, Darmstädter Beitr. z. Neuen Musik IV, Mainz 1961, 96f.). Das heißt nicht, daß der Bereich der Dauern nur als temps durée erfahren werde; vielmehr kann auch die „verströmende Zeit [der Musik]... eines objektiven Moments, eines von temps espace, nicht ganz ledig werden. Niemals, auch nicht durch symphonische Kontraktion, geht sie so auf in der Gegenwart des Augenblicks wie die pure des Subjekts, dessen Entscheidung als Akt der Vernunft Zeit gleichsam abschafft" (*Mahler*, Ffm. 1960, 166f.). Dennoch betrachtet Adorno den temps durée als Grundlage der Erfahrung klassischer Musik, als Bedingung für das Zustandekommen ihres „Augenblicks" (→*Momentum*... III. (1) (a)–(c)). Zwar stellt er den sozioökonomisch bedingten Zerfall des temps durée in der Moderne fest und fordert sogar für die Radiomusik (in der dies besonders der Fall ist) kompositorische Konsequenzen aus diesem Sachverhalt:

Über d. mus. Verwendung d. Radios, in: *Der getreue Korrepetitor* (Ffm. 1963): Zerfällt im Radiophänomen, wie wahrscheinlich, das Zeitkontinuum, der temps durée, dann hätten die Radiokompositionen daraus die Folgerungen zu ziehen. Sie müßten die Forderung der Prägnanz steigern zur absoluten Präsenz. Jeder Augenblick müßte unverkennbar da, fraglos in seinem eigenen Sinn sein, dürfte nicht auf die Entwicklung, auf die Kontinuität des musikalischen Zugs warten (231).

Ja Adorno erkennt auch an, daß die kompositorische Entwicklung selbst, wie er sie sieht, mit der Übersteigerung des Prinzips Sonate in der totalen Durchführung zur Entkräftung, ja Aufhebung der musikalischen Zeit als einer Einheit geführt habe (ibid. 234). Dennoch hält er zumindest für den Bereich der autonomen Musik (zu der die von ihm konzipierte Radiomusik wohl ebenso wenig wie die für sie vorbildliche Filmmusik gezählt wird) am „Einstand der Zeit" als seinem „Ideal von Musik" (*Die gewürdigte Musik*, ibid. 37f.) und damit am temps durée als dessen Bedingung fest und besteht damit auf der Möglichkeit eines erfüllten Augenblicks, einer vita contemplativa, des Traums von der besseren Natur und seiner Verwirklichung.

*

(2) Einen SINNZUSAMMENHANG, nämlich den Zusammenhang der Momente eines Prozesses (wie der Musik), meinen Th.W. Adorno und G. Rochberg mit ‚Dauer'. Dieser Sinnzusammenhang kommt nach Rochberg zustande, indem gegenwärtige Momente an vergangene erinnern und so in ihrem Sinn bestimmt werden (*Der Begriff d. Dauer in d. Musik*, Melos XXIX, 1962). Knapper und zugleich im Technischen ausführlicher heißt es bei Adorno:

Kierkegaard. Konstruktion d. Ästhetischen ([Tübingen 1933] Ffm. 1974): Zeit rechnet zu den konstitutiven Bedingungen gerade von Musik. In ihrer Formdisposition, im Wechsel von Wiederholtem und Frischem; im Begriff der motivischen und thematischen Arbeit und all ihrer „Tektonik" stellen eben vermöge ihres zeitlichen Verlaufs Beziehungen sich her, die das ephemere Erklingen, den isolierten musikalischen Einzelmoment zur Dauer objektivieren (37).

Dieser Dauerbegriff ist mit dem geschichtsphilosophischen Begriff der Dauer verwandt, wie ihn z.B. Hegel in seiner *Ästhetik* ([ab 1817] 1835) verwendet:

Was in der Natur vorübereilt, befestigt die Kunst zur Dauer; ein schnellverschwindendes Lächeln, einen plötzlichen schalkhaften Zug um den Mund, einen Blick, einen flüchtigen Lichtschein, ebenso geistige Züge im Leben der Menschen, Vorfälle, Begebenheiten, welche kommen und gehen, da sind und wieder vergessen werden – alles und jedes entreißt sie dem augenblicklichen Dasein und überwindet auch in dieser Beziehung die Natur (ed. Bassenge I, 165).

Auch Adorno gebraucht ‚Dauer' im geschichtsphilosophischen Sinn: er bezeichnet so die historische Beständigkeit, das Überdauern von Kunstwerken, auch das Festgehaltensein ihres „Augenblicks", die Perpetuierung der Mimesis in ihnen. Dauer im Sinne von historischer Beständigkeit wird nicht etwa durch „Aussparung des Zeitkerns", des vermeintlich Ephemeren erreicht (ganz im Gegenteil), ja sie ist den Kunstwerken nicht einmal unabdingbar:

Ästhetische Theorie (Ffm. [1970] 1973): Denkbar, heute vielleicht gefordert sind Werke, die durch ihren Zeitkern sich selbst verbrennen, ihr eigenes Leben dem Augenblick der Erscheinung von Wahrheit drangeben und spurlos untergehen, ohne daß sie das im geringsten minderte ... Die Idee der Dauer der Werke ist Besitzkategorien nachgebildet, bürgerlich ephemer; manchen Perioden und großen Produktionen war sie fremd (265).

Lit.: R. EISLER, Wörterbuch d. philosophischen Begriffe, [4]1927–1930; G. BRELET, Le temps mus., Paris 1949; C. CARBONARA, Art. Durata, Encicl. filosofica des Centro di Studi ... Venezia-Roma I, Florenz 1957; M. ROTHÄRMEL, Der mus. Zeitbegriff seit M. Hauptmann (Kölner Beitr. z. Mf. XXV), Regensburg 1963; H. EIMERT, Grundlagen d. mus. Reihentechnik, Wien 1964; DERS., Das Lexikon d. elektronischen Musik, Regensburg 1973; C. DAHLHAUS, Art. Dauer, RiemannL, Sachteil, Mainz 1967; TH. WARNER, Das Undurchhörbare. Beitr. z. Hörpsychologie u. Didaktik d. Moderne, Baden-Baden u. Stuttgart 1969; U. MICHELS, Die Musiktraktate d. Johannes de Muris (BzAfMw VIII), Wiesbaden 1970; W. WIELAND, Art. Dauer, Hist. Wörterbuch d. Philosophie II, 1972; A. RIETHMÜLLER, Art. Pthongos, HmT, 1974.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1979

Diapason, diocto, octava

διὰ πασῶν, griech. (dor. *διὰ πασᾶν*, jon. *διὰ πασέων*), aus *διά*, durch (räumlich), und *πασῶν*, Gen. Pl. Fem. von *πᾶς*, jeder (Pl. alle): ‚durch alle' (sc. Saiten bzw. Tonstufen), substantivisch gebrauchtes Bezeichnungsfragment von Ausdrücken wie *ἡ διὰ πασῶν χορδῶν συμφωνία* (vgl. Theophrast bei Porphyrios, *Comm. in Ptol. harm.* [3. Jh. p. Chr.], ed. Düring 96, 21 f.), *τὸ διὰ πασῶν χορδῶν σύμφωνον* (vgl. Ailianos, ibid. 97, 4 ff.), *τὸ διὰ πασῶν διάστημα* (vgl. Eukleides, *Sectio canonis* [um 300 a. Chr.], JanS 158, 8); dementsprechend als Fem. und als Neutr. verwendet; als griech. Lehnwort ist diapason über das Lateinische in alle europ. Fachterminologien eingegangen;
δι' ὀκτώ, griech., aus *διά* und *ὀκτώ*, acht: ‚durch acht', spätere Analogiebildung zu den Ausdrücken *διὰ πέντε* (fünf) und *διὰ τεσσάρων* bzw. *τεττάρων* (vier, sc. *χορδῶν* oder auch *φθόγγων*); als griech. Lehnwort ist diocto (diogda) im Lateinischen vereinzelt anzutreffen;
octava (sc. chorda, vox u. ä.), lat. Ordinalzahl: ‚die achte' (sc. Tonstufe); frz. octave; ital. ottava; engl. octave; dtsch. Oktave.

I. Der Ausdruck *διὰ πασῶν* ist seit dem Ende des 5. Jh. a. Chr. (Philolaos) als Benennung für den Tonraum der „Oktave" nachgewiesen. (1) Des näheren kann damit je nach Sachzusammenhang und vom Autor intendierter Akzentuierung das symphone Intervall (Proportion 2:1) wie auch der „Durchgang" durch die in diesem Intervall zusammengefaßten Tonstufen, also eine spezifisch strukturierte Tonschrittfolge, gemeint sein. (2) Obwohl der Ausdruck *διὰ πασῶν* diese Tonstufen nicht eigentlich zählt, wie dies bei den jüngeren Bildungen *διὰ πέντε* und *διὰ τεσσάρων* der Fall ist, wurde kontinuierlich an ihm festgehalten; denn gerade mit dem Wort *πᾶς* konnte auf das fundamentale musiktheor. Faktum der prinzipiellen Vollzähligkeit bzw. Vollständigkeit der einbegriffenen Tonstufen und Tonstufenverhältnisse hingewiesen und möglicherweise auch noch auf die Vollkommenheit der Oktavproportion angespielt werden. (3) Die Bildung *δι' ὀκτώ* erweist sich demgegenüber als bloß stufenzählendes Hilfskonstrukt, das die charakteristische theor. Aussage von *διὰ πασῶν* um so deutlicher hervortreten läßt.

II. Nachweisbar seit dem 1. Jh. a. Chr., ist der Ausdruck diapason als griech. Lehnwort mit gleichbleibend mehrschichtiger Bedeutung ins Lateinische übernommen worden. (1) Seine Verwendung ist nun mitbestimmt durch den gleichzeitigen Gebrauch der lat. Ordinalzahl octava: auf der Ebene der Sachbeschreibung als eigener Ausdruck verfügbar, ermöglicht octava für den Terminus diapason eine primär interpretierende oder wertende Funktion, die sich auf die Oktave als Inbegriff einer musiktheor. Totalität richtet. (2) Einen wichtigen Zugang zu den verschiedenen Aussagen und Rollen des Terminus diapason bis über das Mittelalter hinaus bieten die spezifischen Verfahrensweisen und Funktionen der Worterklärung im lat. Musikschrifttum.

III. Das Verhältnis von diapason und octava (weitgehend analog auch das von diatessaron und quarta sowie von diapente und quinta) im lat. Musikschrifttum ist weniger kompositions- als ideen- und methodengeschichtlich bestimmt; es ist zugleich weniger durch definitorische Fixierung und Abgrenzung charakterisiert als durch ad-hoc-Ausnutzung der jeweiligen semantischen Möglichkeiten, wie sie in den Worterklärungen herausgearbeitet worden sind. (1) Beide Termini (bzw. Terminusgruppen) können sich wechselseitig ergänzen und erläutern; (a) dabei wird octava primär auf den Abstand zweier Töne und die Anzahl der einbegriffenen diatonischen Tonstufen bezogen, diapason hingegen auf das ganze Intervall; auch steht beim griech. Terminus das symphone Verhältnis der Extremstufen im Vordergrund, während mit dem lat. Terminus auch verminderte und übermässige Abstände erfaßt werden; (b) außerdem wird diapason weiterhin auch im Sinne einer Tonschrittfolge mit wechselnder Halbtonlage verwendet. (2) Seit dem hohen Mittelalter ist zugleich eine Tendenz zu begrifflicher Nivellierung zu verzeichnen, die bis zu wechselseitiger Austauschbarkeit zwischen griech. und lat. Intervall-Nomenklatur führen kann. Die Ursachen hierfür liegen insbes. (a) in dem in verschiedener Hinsicht recht pragmatischen Umgang mit den beiden Nomenklaturen, aber auch (b) in dem Einfluss nominalistischer Sprachauffassung seit dem 13. Jh., der einen bewußten Verzicht auf traditionelle Bedeutungsaspekte und angestammte verbale Differenzierungsmöglichkeiten zur Folge hat. (c) Ungeachtet der zunehmenden Bevorzugung der lat. Nomenklatur durch die praxisorientierte Musiklehre seit dem späten Mittelalter bleiben die griech. Intervallnamen bis in die Neuzeit hinein beliebt in ihrer Eigenschaft als Repräsentanten einer gelehrten musiktheor. Tradition wie auch als Objekte gräzisierender Neigungen; unter terminologischem Betracht indes erweisen sie sich zusehends als entbehrlich. (d) Die Oktav-Vorstellung selbst allerdings ist bis ins 18. Jh. in mehrfacher Hinsicht vom traditionellen diapason-Begriff geprägt, auch wenn dieser selbst in seinem spezifisch theor. Totalitäts-Anspruch in Frage gestellt wird.

IV. Als Bezeichnungsfragment (vom Wort her) nur ganz allgemein auf eine „Vollständigkeit" bezogen, konnte der Ausdruck diapason von der Oktave auch auf andere Totalitäten bzw. vergleichbare Sachverhalte übertragen werden, seitdem der Terminus octava als (freilich ungleichgewichtiger) Ersatz zur Verfügung stand. (1) Seit der 2. Hälfte des 15. Jh. ist diapason als Bezeichnung für eine Mensur bzw. für ein Mensurmodell im Instrumentenbau nachweisbar; dieser Verwendung liegt offenbar die Vorstellung vom diapason als einem Stimmungsmodell mit Oktav-Umfang zugrunde, die seit der 2. Hälfte des 16. Jh. ausdrücklich bezeugt ist. Von hier ist die Bezeichnung diapason nach 1800 auf den Stimmton („Kammerton") sowie auf Stimmgabel und Stimmpfeife übergegangen und hat sich im Laufe des 19. Jh. in der frz. Literatur auch als metaphorischer Ausdruck für eine bestimmte seelische oder moralische Verfassung eingebürgert. (2) Beide Oktav-Benennungen sind auch als Namen für Orgelregister herangezogen worden. (a) Im engl. Orgelbau ist diapason seit dem frühen 16. Jh. als Benennung für das Fundamentregister in Oktav-Abstand unter dem Prinzipal belegt; die Wortwahl gründet sich allem Anschein nach auf die musiktheor. Bewertung des diapason als „domina" oder „regina" (vgl. II. (1)) und soll dementsprechend wohl den Rang dieses Fundamentregisters als Modellregister mit zugleich auch klanglicher

DOMINANZ unterstreichen. (b) Der kontinentale Orgelbau bevorzugt demgegenüber das Wort octava und meint damit, nachweislich seit dem späten 15. Jh., in Anlehnung an die musiktheor. Verwendung als Abstands- bzw. Intervallbenennung ein REGISTER IN EIN- ODER MEHRFACHEM OKTAV-ABSTAND ÜBER DEM PRINZIPAL, der hier seinerseits das fundierende Hauptregister ist. (3) Wohl im Ausgang von der technisch-pragmatischen Wortverwendung im Instrumentenbau wird diapason seit der 2. Hälfte des 18. Jh. schließlich auch ohne jede Bindung an eine Oktav-Vorstellung für den UMFANG VON MENSCHLICHER STIMME UND INSTRUMENT gebraucht; mit dem „diapason" eines Instruments wird zugleich die „Gesamtheit" der jeweils MUS. VERFÜGBAREN TONSTUFEN angegeben.

I. Der früheste erhaltene Beleg für den Ausdruck *διὰ πασῶν* – hier in der dorischen Dialektform *διὰ πασᾶν* – findet sich gegen Ende des 5. Jh. a. Chr. in einem von Nikomachos überl. Fragment des Pythagoreers Philolaos, dessen Echtheit als gesichert gilt (vgl. Burkert 1962, 376f.): „Die Größe der ‚Harmonia' (= Oktave) umfaßt die Quarte (*συλλαβά* = das Zusammengefaßte) und die Quinte (*δι' ὀξειᾶν* = das [Intervall] zwischen den hohen [Saiten]). Die Quinte ist aber um einen Ganzton (*ἐπογδόῳ* = um das Verhältnis 9:8) größer als die Quarte. Denn von der Hypáte bis zur Mése ist eine Quarte, von der Mése zur Néte eine Quinte, von der Néte zur Trite eine Quarte, von der Trite zur Hypáte eine Quinte. Zwischen Trite und Mése liegt ein Ganzton. Die Quarte aber hat das Verhältnis 4:3 (*ἐπίτριτον*), die Quinte 3:2 (*ἡμιόλιον*), die Oktave (*διὰ πασᾶν* = das [Intervall] zwischen allen [Saiten zusammen]) 2:1 (*διπλόον*). So besteht die Harmonia (Oktave) aus fünf Ganztönen und zwei Halbtönen (*διέσεις*), die Quinte aus drei Ganztönen und einem Halbton, die Quarte aus zwei Ganztönen und einem Halbton" (Übers. nach Georgiades/Zaminer 1958, 90f.):

ἁρμονίας δὲ μέγεθός ἐστι συλλαβὰ καὶ δι' ὀξειᾶν· τὸ δὲ δι' ὀξειᾶν μεῖζον τᾶς συλλαβᾶς ἐπογδόωι. ἔστι γὰρ ἀπὸ ὑπάτας ἐπὶ μέσσαν συλλαβά, ἀπὸ δὲ μέσσας ἐπὶ νεάταν δι' ὀξειᾶν, ἀπὸ δὲ νεάτας ἐς τρίταν συλλαβά, ἀπὸ δὲ τρίτας ἐς ὑπάταν δι' ὀξειᾶν· τὸ δ' ἐν μέσωι μέσσας καὶ τρίτας ἐπόγδοον· ἁ δὲ συλλαβὰ ἐπίτριτον, τὸ δὲ δι' ὀξειᾶν ἡμιόλιον, τὸ διὰ πασᾶν δὲ διπλόον. οὕτως ἁρμονία πέντε ἐπόγδοα καὶ δύο διέσιες, δι' ὀξειᾶν δὲ τρία ἐπόγδοα καὶ δίεσις, συλλαβὰ δὲ δύ' ἐπόγδοα καὶ δίεσις (ed. Diels-Kranz, *Vorsokratiker* I, 409, 10–410,3: Fragm. 44 B 6; vgl. JanS 252,17–253,3).

Die beiden nächst diesem Fragment am frühesten greifbaren Belegtexte aus der 1. Hälfte des 4. Jh. gebrauchen den musiktheor. Ausdruck *διὰ πασῶν* in nichtmus. Zusammenhängen zu Vergleichszwecken; er muß also bereits zu jener Zeit über den Rahmen fachlicher Erörterung hinaus bekannt und geläufig gewesen sein. Nach Platon bewirkt die Besonnenheit, die durch die ganze Stadt verbreitet ist, gleichsam ein *διὰ πασῶν*, wenn die in derselben Hinsicht (z. B. Einsicht, Stärke, Anzahl, Reichtum) Schwächsten mit den Stärksten und Mittleren „zusammensingen". Gemeint ist der optimale Grad an Übereinstimmung der Stände, der nicht durch Annäherung oder Vermischung, sondern nur durch vernunftmäßige Definition ihres Verhältnisses erreicht werden kann:

Politeia (1. Viertel 4. Jh.) IV, 432 A: *"Οτι οὐχ ὥσπερ ἡ ἀνδρεία καὶ ἡ σοφία ἐν μέρει τινὶ ἑκατέρα ἐνοῦσα ἡ μὲν σοφήν, ἡ δὲ ἀνδρείαν τὴν πόλιν παρείχετο, οὐχ οὕτω ποιεῖ αὕτη, ἀλλὰ δι' ὅλης ἀτεχνῶς τέταται διὰ πασῶν παρεχομένη συνᾴδοντας τούς τε ἀσθενεστάτους ταὐτὸν καὶ τοὺς ἰσχυροτάτους καὶ τοὺς μέσους, εἰ μὲν βούλει, φρονήσει, εἰ δὲ βούλει, ἰσχύι, εἰ δέ, καὶ πλήθει ἢ χρήμασιν ἢ ἄλλῳ ὁτῳοῦν τῶν τοιούτων· ὥστε ὀρθότατ' ἂν φαῖμεν ταύτην τὴν ὁμόνοιαν σωφροσύνην εἶναι, χείρονός τε καὶ ἀμείνονος κατὰ φύσιν συμφωνίαν ὁπότερον δεῖ ἄρχειν καὶ ἐν πόλει καὶ ἐν ἑνὶ ἑκάστῳ* (ed. Burnet).

Und in einem Exkurs der hippokratischen Schrift *De victu* (1. Hälfte 4. Jh., vgl. Diller, Hermes LXXXVII, 1959, 55f.) wird vom Arzt gefordert, die Diät im richtigen Verhältnis zu den Körperkräften zu verordnen: wenn etwas den Platz wechselt und (wieder) eine richtige Harmonie erlangt, welche die drei *συμφωνίαι συλλαβή* (*διὰ τεσσάρων*), *δι' ὀξεῶν* (*διὰ πέντε*) und *διὰ πασέων* umfaßt, dann lebt es und wächst ebenso wie zuvor (zu den Tonraum-Benennungen *διὰ πέντε / δι' ὀξεῶν* und *διὰ τεσσάρων / συλλαβή* s. unten I. (1), nach *Exkurs*):

χώρην δὲ ἀμείψαντα καὶ τυχόντα ἁρμονίης ὀρθῆς, ἐχούσης συμφωνίας τρεῖς, συλλαβήν, δι' ὀξεῶν, διὰ πασέων, ζώει καὶ αὔξεται τοῖσιν αὐτοῖσιν οἷσίπερ καὶ πρόσθεν (ed. Diels-Kranz I, 184,16–18: Heraklit-Imitation C 1).

Der Ausdruck *διὰ πασῶν*, seit Aristoteles und seinen Schülern auch wieder in fachmus. Zusammenhang kontinuierlich belegbar, bezieht sich auf den TONRAUM DER „OKTAVE": auf einen Tonraum, dessen Extremstufen in dem ausgezeichneten Verhältnis 2:1 zueinander stehen, mithin den höchsten Grad symphonen „Zusammenstimmens" repräsentieren. Diese Proportion (*διπλόον, λόγος διπλάσιος*) gilt seit den Pythagoreern als die „Ursache" des *διὰ πασῶν* (vgl. Aristoteles, *Phys.* 195a, 29–31: *Λέγεται γὰρ αἴτια… τοῦ διὰ πασῶν τὸ διπλάσιον…* [ed. Ross; vgl. JanS 18, 7ff.]). Die beiden anderen *συμφωνίαι* gründen sich auf das Verhältnis 3:2 (*διὰ πέντε: λόγος ἡμιόλιος* / proportio sesquialtera) und 4:3 (*διὰ τεσσάρων: λόγος ἐπίτριτος* / proportio sesquitertia; vgl. oben das Philolaos-Zitat).

(1) Bei allen drei *συμφωνίαι* kann, je nach Sachzusammenhang, der Akzent bei Definition und Wortgebrauch mehr auf dem Moment des Abstandes der Extremstufen liegen oder mehr auf dem ihrer Ausfüllung durch eine Tonschrittfolge mit jeweils spezifischer Strukturierung. Im ersteren Falle steht das SYMPHONE INTERVALL, im letzteren der innere Aufbau, sozusagen der „DURCHGANG" durch die im Intervall zusammengefaßten Tonstufen im Vordergrund.

Das erstere Moment betonen z. B. Feststellungen wie die folgende:

Eukleides, *Sectio canonis* (um 300): *Τὸ διὰ πασῶν διάστημά ἐστι διπλάσιον* (JanS 159,10 u. passim);

hier geht es erklärtermaßen um das Intervall und seine konstitutive Proportion. Auch Aristoxenos, der in Wendung gegen die Pythagoreer die Beurteilung der Intervalle aufgrund von Zahlenverhältnissen ablehnt und nur das auf Gehör und Verstand beruhende Urteil anerkennt, gebraucht *διὰ πασῶν* für das Oktav-Intervall:

Elementa harmonica (2. Hälfte 4. Jh.): … *συμφωνεῖ διὰ τεσσάρων ἢ διὰ πέντε ἤτοι διὰ πασῶν, ἢ τῶν ἄλλων διαστημάτων ἕκαστον λαμβάνει τὸ προσῆκον μέγεθος* … (ed. da Rios 52, 13–15).

Eindeutig der Abstand ist z. B. auch gemeint, wenn Kleoneides vermerkt, daß der hypermixolydische gegenüber dem hypodorischen *τόνος* um das *διὰ πασῶν* höher sei:

Introd. harmonica (Anfang 2. Jh. p. Chr.) XII: *ὁ δὲ ὑπερμιξολύδιος τοῦ ὑποδωρίου τῷ διὰ πασῶν ἐστιν ὀξύτερος* (JanS 204,14f.).

Das letztere Moment kommt bes. deutlich zum Ausdruck in Charakterisierungen des *διὰ πασῶν* als „Achttonreihe" (*ὀκτάχορδον*), die – so Nikomachos mit Blick auf den inneren Aufbau – durch Pythagoras symphonen Verhältnissen unterworfen worden sei:

Enchiridion (1. Hälfte 2. Jh. p. Chr.) VI: … *τὴν ὀκτάχορδον ἀριθμοῖς συμφώνοις ὑπέταξε, διπλασίῳ ἡμιολίῳ ἐπιτρίτῳ καὶ τῇ τούτων διαφορᾷ ἐπογδόῳ* (JanS 248,24–26);
zum *ὀκτάχορδον* vgl. Aristoxenos, *op. cit.* B 36 (ed. da Rios 46,9); Aristeides Quintilianus, *De musica* (1.–3. Jh. p. Chr.) I,8 (ed. Winnington-Ingram 14,16); Gaudentios, *Introd. harmonica* (4. Jh. p. Chr.) XIX (JanS 346,6).

Eine zentrale Rolle spielt dieses Moment vor allem bei der Darstellung der einzelnen *εἴδη* bzw. *σχήματα* des *διὰ πασῶν*, d.h. der (nicht glücklich als „Oktavgattungen" bezeichneten) „Formen des Durchgangs durch alle Tonstufen" (Lohmann 1970, 39), die sich aufgrund ihrer Binnenstruktur voneinander unterscheiden und denen jeweils ein spezifischer *τόνος* zugeordnet ist;

vgl. Gaudentios, *op. cit.* XIX: *καλεῖται δὲ τὸ μὲν πρῶτον εἶδος τοῦ διὰ πασῶν μιξολύδιον, τὸ δὲ δεύτερον λύδιον, καὶ τὸ τρίτον φρύγιον, τὸ δὲ τέταρτον δώριον, καὶ τὸ πέμπτον ὑπολύδιον, καὶ τὸ ἕκτον ὑποφρύγιον, τὸ δὲ ἕβδομον κοινὸν ἐκαλεῖτο καὶ λοκρικὸν καὶ ὑποδώριον* (JanS 347,6–10).

*

Exkurs: Da der mehrschichtige Begriff von *διὰ πασῶν* je nach Sachzusammenhang und vom Autor intendierter Akzentuierung selbst Modifikationen unterworfen ist, erscheint auch bei der Übers. eine gewisse Flexibilität geboten. Steht (wie im oben I. vor (1) zit. Philolaos-Fragment) der Abstands-Aspekt im Vordergrund, so dürfte sich die Übers. von Georgiades/Zaminer empfehlen: „das [Intervall] zwischen allen [Saiten zusammen]" (1958,90). Ist hingegen ausdrücklich von *ὀκτάχορδον*, *εἶδος* oder *σχῆμα* die Rede, so ist wohl eine Übers. etwa in Anlehnung an Schäfke vorzuziehen: „durch alle hin" (1937,185). Lohmann, der in der Herausstellung einer „Hierarchie der Tonstufen innerhalb der Oktave" durch die Griechen den eigentlichen „Ursprung der Musik" erblickt, versteht auch den Ausdruck *διὰ πασῶν* von jener „griech. Entdeckung in der Musik" her im Sinne von „Durchgang durch alle Saiten = Tonstufen, die es gibt" (1970,35f.). In einer Worterklärung, die sich freilich auf die theorie- und begriffsgeschichtliche Problematik nicht näher einläßt, hat Annemarie Jeanette Neubecker beide Aspekte alternativ zur Geltung gebracht: „Die sprachliche Form *διὰ τεττάρων, διὰ πέντε, διὰ πασῶν* (sc. *χορδῶν*) ist wohl so zu erklären, daß die Stimme bei der Bildung dieser Intervalle einen Raum von 4, 5 oder ‚allen' (d.h. Oktaven-)Tönen durchmißt bzw. überspringt" (1977,99, Anm. 12). Der Art. *Diapason* des RiemannL (Sachteil 1967) geht vom vollen Ausdruck *ἡ διὰ πασῶν χορδῶν συμφωνία* aus und kommt so zu einer Verbindung der beiden Aspekte: „der im Durchgang durch alle Töne erreichte Zusammenklang" (223).
Vergleichbar sind die Probleme beim Terminus *ἁρμονία*, der seit den Vorsokratikern auch auf den Tonraum der Oktave bezogen worden ist. (Die Oktavstruktur gilt als Ausgangspunkt für den Aufbau des offenbar schon im 7. Jh. von Terpandros von Antissa begründeten griech. Tonsystems. Die Oktave selbst als „Rahmenintervall für ein siebenstufiges Tonsystem" war bereits in der Mitte des 2. Jahrtausends a.Chr. der altbabylon. Musikkunde vertraut; vgl. W. Stauder, Fs. Wiora, Kassel usf. 1967, 157ff.; H.M. Kümmel, Orientalia XXXIX, 1970, 252ff.). Die Vielzahl der musiktechnischen Verwendungen (Tonmischung bzw. Tonreihe, Tonleiter, Oktave, Tonart, Transpositionsskala, Tonsystem, Klanggeschlecht, Musik, Melodie, Konsonanz) hat L. Richter „auf die zwei Hauptbedeutungen des harmonischen Zahlenverhältnisses und der horizontalen Tonreihe" zurückgeführt (1961, 47). Des näheren läßt sich bis hin zu Platon, der beide Ausdrücke wiederholt gleichsetzt, „nicht überall eine eindeutige Trennungslinie zwischen *ἁρμονία* und *συμφωνία* ziehen" (W. Richter 1974, 278). Georgiades/Zaminer verstehen das Wort *ἁρμονία* bei den Vorsokratikern (vgl. das oben zit. Philolaos-Fragment) denn auch im Sinne der „Harmonie von gleichzeitig erklingenden Tönen, in der Bedeutung ‚Oktavzusammenklang'" (1958, 93). Allerdings kann schon der frühen musiktheor. Verwendung zugleich auch die Vorstellung von *ἁρμονία* als einem „in wechselseitiger Spannung in sich ausgewogenen Gefüge" zugrundeliegen, aus der heraus gerade die rationale Organisation der Binnenstruktur dieses „Oktavzusammenklangs" wichtig wird (vgl. Lohmann im Art. *Harmonia*, RiemannL, Sachteil 361). L. Richter schlägt demgemäß für das zit. Philolaos-Fragment die Übers. „Oktavtonleiter" (loc. cit.), Burkert „Tonleiter mit Oktavumfang" vor (1961, 368). Das letztere Bedeutungsmoment bleibt wirksam, wenn *ἁρμονία* seit Platon und Aristoteles auch als Bezeichnung für das „in einen *τόνος* gesetzte System" (‚Tonart') geläufig wird (vgl. Lohmann 1970, 52).

*

Ursprung und Herkunft des Ausdrucks *διὰ πασῶν* sind ungeklärt. Winnington-Ingram bezweifelt, daß die Nomenklatur des Philolaos (*ἁρμονία, δι' ὀξειᾶν, συλλαβή*) pythagoreisch sei: „*Δι' ὀξειῶν* (sc. *χορδῶν*), like *διὰ πασῶν*, suggests a musician's term" (1936, 56, Anm. 1). In der Tat kann der Ausdruck *δι' ὀξειῶν*, mit dem lediglich die Höhenlage innerhalb einer bestimmten größeren Einheit angesprochen ist (‚zwischen den hohen' bzw. ‚durch die hohen hin'), wohl am besten konkret von Lyrabau und -spiel her interpretiert werden: als Benennung für jenes „Intervall, welches das ursprüngliche Tetrachord zu einer Oktave… nach oben ergänzte" (Düring 1934, 179; hier ist der Ausdruck *δι' ὀξειῶν* als „altpythagoreisch" eingestuft). Und analog könnte auch der Ausdruck *συλλαβή* (für das spätere *διὰ τεσσάρων*) aus der „Praxis des Lyraspiels" (Burkert 1962, 368) stammen: zu verstehen etwa im Sinne des „Zusammenfassens der zwei äußersten Saiten des Tetrachords" (Szabó 1969, 147; vgl. 145). Eine solche Erklärung wird durch Ailianos bei Porphyrios bestärkt, der ausdrücklich einen Zusammenhang mit dem Lyraspiel behauptet:

vgl. Porphyrios, *Comm. in Ptol. harm.* (3. Jh. p. Chr.): *κατὰ δὲ τοὺς ὀργανικοὺς λυρικοὺς συλλαβὴ εἴρηται ἀπὸ τοῦ λυρικοῦ σχήματος τῆς χειρός, ἐπειδὴ ἐν τῇ ἑπταχόρδῳ χρήσει ἡ πρώτη σύλληψις τῶν δακτύλων κατὰ τὸ διὰ τεσσάρων ἐγένετο σύμφωνον· ἐξ οὖν τοῦ συμβαίνοντος συλλαβὴν κεκλῆσθαι* … (ed. Düring 97, 2–5).

Eine weitere Worterklärung des Ailianos, nach der (so wie der Einzelton dem Buchstaben) das Quart-Intervall der Silbe analog sei und aus diesem Grunde deren Namen trage, hält Burkert demgegenüber für „gequält" (1962, 368):

ibid.: *Συλλαβὴν δ' ἐκάλουν οἱ Πυθαγόρειοι τὴν διὰ τεσσάρων συμφωνίαν, ὡς Αἰλιανός φησιν, ὅτι πρώτη ἐστὶ συμφωνία συλλαβῆς τάξιν ἔχουσα* (96, 29f.).

Es ist demnach denkbar, daß sich auch *διὰ πασῶν*, ähnlich wie *συλλαβή* und bes. *δι' ὀξειῶν*, ursprünglich als praxisnahe Wortbildung („musician's term") konkret auf (das Spiel durch) „sämtliche" Saiten der Lyra bezogen hat. Nach solcher Interpretation zwar nicht genuin pythagoreisch, hätte die Wortbildung – entsprechend dem „all-

gemeinen Drang zur Idealisierung der Wortbedeutungen in der griech. Denkform" (vgl. Lohmann 1970, 41: *χορδή* als „reale Saite" und als „ideale Tonstufe") – durchaus ihre Funktion im pythagoreischen Denken erlangt haben können (zur spezifischen theor. Aussage des Ausdrucks anschl. (2)). Bringt doch Ailianos auch die Quart-Benennung *συλλαβή* mit den Pythagoreern in Zusammenhang (s. letztes Zitat; zur Verbindung des spielprakt. Terminus *συλλαβή* [„Zusammengriff"] mit dem pythagoreischen Denken vgl. Lohmann 1970, 21: „aus der Zusammenfassung der Differenzen zu höheren Einheiten bildet sich nach pythagoreischer Auffassung die Harmonie des Kosmos").

(2) Es wirft ein bezeichnendes Licht auf die Denkweise der griech. Musiktheorie, daß sie an dem Ausdruck *διὰ πασῶν* auch dann noch entschieden festgehalten hat, als sich die jüngere, exakt die jeweiligen Stufen zählende Nomenklatur (*διὰ πέντε, διὰ τεσσάρων*) gegenüber den älteren, mehr oder weniger konkret bau- oder spieltechnisch bestimmten (zumindest so interpretierbaren) Ausdrücken *δι' ὀξειῶν* und *συλλαβή* durchgesetzt hatte.
διὰ πέντε und *διὰ τεσσάρων* selbst sind (ebenso wie *διὰ πασῶν* gegenüber *ἁρμονία*) als jüngere Bildungen mehrfach bezeugt:

vgl. Aristeides Quintilianus, *op. cit.* I, 8: *παρὰ μέντοι τοῖς παλαιοῖς τὸ μὲν διὰ τεσσάρων ἐκαλεῖτο συλλαβή, τὸ δὲ διὰ πέντε δι' ὀξειῶν, τὸ δὲ διὰ πασῶν ἁρμονία* (ed. Winnington-Ingram 15, 8–10);
Nikomachos, *op. cit.* IX: *Ὅτι δὲ τοῖς ὑφ' ἡμῶν δηλωθεῖσιν ἀκόλουθα καὶ οἱ παλαιότατοι ἀπεφαίνοντο, ἁρμονίαν μὲν καλοῦντες τὴν διὰ πασῶν, συλλαβὰν δὲ τὴν διὰ τεσσάρων (πρώτη γὰρ σύλληψις φθόγγων συμφώνων), δι' ὀξειᾶν δὲ τὴν διὰ πέντε (συνεχὴς γὰρ τῇ πρωτογενεῖ συμφωνίᾳ τῇ διὰ τεσσάρων ἐστὶν ἡ διὰ πέντε ἐπὶ τὸ ὀξὺ προχωροῦσα) … δῆλον ποιεῖ Φιλόλαος ὁ Πυθαγόρου διάδοχος …* (JanS 252, 4–14);
vgl. auch Ailianos bei Porphyrios (ed. Düring 96, 29 f., zit. oben I. (1)).

Der Ablösungsvorgang läßt sich seit etwa der Mitte des 3. Jh. a. Chr. in den ps.-aristotelischen *Problemata* XIX beobachten, in denen *δι' ὀξειῶν, διὰ πέντε* und *διὰ τεττάρων* (nicht mehr allerdings *συλλαβή*) nebeneinander gebraucht sind:

vgl. *Probl.* XIX, 34: *Διὰ τί δὶς μὲν δι' ὀξειῶν καὶ δὶς διὰ τεττάρων οὐ συμφωνεῖ, δὶς διὰ πασῶν δέ; — Ἢ ὅτι οὐ δὶς δι' ὀξειῶν οὐδὲ δὶς διὰ τεττάρων ἐπιμόριόν ἐστιν, τὸ δὲ διὰ τεττάρων καὶ διὰ πέντε;* (JanS 95, 10–13);
Probl. XIX, 41: *Διὰ τί δὶς μὲν δι' ὀξειῶν ἢ δὶς διὰ τεττάρων οὐ συμφωνεῖ, δὶς διὰ πασῶν δέ; — Ἢ ὅτι τὸ μὲν διὰ πέντε ἐστὶν ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ, τὸ δὲ διὰ τεττάρων ἐν ἐπιτρίτῳ;* (JanS 102, 12–15).

Das Festhalten an dem – verglichen mit den exakten Zahlenangaben in *διὰ πέντε* und *διὰ τεσσάρων* – relativ unscharfen Ausdruck *διὰ πασῶν* gibt zu erkennen, daß es den Autoren auf eine Aussage ankam, bei der das Wort *πᾶς* unentbehrlich war. In der Tat ließ sich nur mit dem (emphatisch-theor. verstandenen) Ausdruck *διὰ πασῶν* auf das fundamentale musiktheor. Faktum der prinzipiellen Vollzähligkeit bzw. Vollständigkeit der einbegriffenen Tonstufen und Tonstufenverhältnisse hinweisen, darüber hinaus vielleicht auch noch auf die Vollkommenheit der Oktavproportion anspielen. Ist doch – wie Pythagoras gesagt haben soll – in der Oktavstruktur, der in sich abgeschlossenen Einheit des *διὰ πασῶν*, nichts geringeres als die „genaue Kenntnis der *μουσική* aufgestellt":

vgl. Plutarch, *De musica* (um 100 p. Chr.) XXXVII: *ἐνόμιζε μέχρι τοῦ διὰ πασῶν στῆσαι τὴν τῆς μουσικῆς ἐπίγνωσιν* (ed. Lasserre 129, 26 f.).

Diese theor. Aussage ist auch dann noch gültig geblieben, als das Tonsystem als ganzes den Umfang einer Oktave überschritten hatte (wichtig ist in diesem Zusammenhang die Anerkennung der Undecime als *συμφωνία* durch Aristoxenos [*op. cit.* B 45, ed. da Rios 56, 10 ff.] und seine Anhänger: die Pythagoreer hatten der Proportion 8:3 diese Qualität nicht zugestanden; zur Rezeption des Aristoxenos s. Ptolemaios, *Harmonica* [2. Jh. p. Chr.] I, 6; Boethius, *Inst. mus.* [frühes 6. Jh.] V, 9). Eine jede auf das originäre *διὰ πασῶν* folgende Tonstufe gilt – so Aristeides Quintilianus – als einer der vorhergehenden durchaus wesensgleich, bedeutet also nur noch deren Wiederholung:

op. cit. I, 8: *τέλειον δὲ ὀκτάχορδον, ἐπεὶ πᾶς ὁ μετ' αὐτὸ φθόγγος ὅμοιός ἐστι πάντως ἑνὶ τῶν προηγησαμένων* (ed. Winnington-Ingram 14, 16–18).

Außerdem gründet sich das Oktav-Intervall nicht nur auf die vollkommenste Proportion (das einfachste Zahlenverhältnis 2:1), sondern faßt überdies auch noch die beiden anderen *συμφωνίαι* Quint plus Quart in sich zusammen.

(3) Eine solche theor. Aussage ist nicht möglich mit dem Ausdruck *δι' ὀκτώ*. In enger Analogie zu *διὰ πέντε* und *διὰ τεσσάρων* als Stufenzählendes Hilfskonstrukt gebildet, ist er primär geeignet, *διὰ πασῶν* im Kontrast als das eigentliche theor. Fachwort zu erweisen.
Der früheste greifbare Beleg für diese Bildung findet sich in den ps.-aristotelischen *Problemata*, die freilich an der soeben dargelegten Oktav-Problematik vorbei argumentieren: da es anfänglich bzw. bei Terpander nur sieben (und nicht acht) Saiten bzw. Tonstufen gegeben habe, könne nicht von *δι' ὀκτώ*, sondern allenfalls von *δι' ἑπτά* („durch sieben") die Rede sein:

vgl. *Probl.* XIX, 32: *Διὰ τί διὰ πασῶν καλεῖται, ἀλλ' οὐ κατὰ τὸν ἀριθμὸν δι' ὀκτὼ, ὥσπερ καὶ διὰ τεττάρων καὶ διὰ πέντε; — Ἢ ὅτι ἑπτὰ ἦσαν αἱ χορδαὶ τὸ ἀρχαῖον, εἶτ' ἐξελὼν τὴν τρίτην Τέρπανδρος τὴν νήτην προσέθηκε καὶ ἐπὶ τούτου ἐκλήθη διὰ πασῶν, ἀλλ' οὐ δι' ὀκτώ· δι' ἑπτὰ γὰρ ἦν* (JanS 94, 14–95, 3).

Bei Cassiodor, der den Ausdruck kommentarlos aufgreift, entfallen dergleichen terminologische Schwierigkeiten, da für ihn bereits die alte cythara aus acht Saiten besteht; insofern kann er nun auch diocto als Synonym von diapason akzeptieren:

Inst. (um 560) II, 5, 7: diapason symphonia est quae etiam diocto dicitur. constat ex ratione diplasia, hoc est, dupla; fit autem per sonitus octo, unde et nomen accepit sive diocto sive diapason, quia apud veteres cytharae ex octo cordis constabant; diapason ergo dicta est quasi ex omnibus ⟨sonis⟩ constans (ed. Mynors 145, 8–13); zur „historischen" Erklärung s. unten III. (2)(d).

Die terminologiegeschichtliche Pointe indes liegt gerade darin, daß weder *δι' ὀκτώ* noch *δι' ἑπτά* gebräuchlich waren und sich auch nicht durchgesetzt haben: weil es den Autoren bei der Oktavraum-Benennung offenkundig weniger auf die bloße Anzahl der einbegriffenen Tonstufen angekommen war und noch ankam als vielmehr auf das Faktum der „Vollständigkeit" dieses Tonraumes im soeben näher umrissenen Sinne. So kritisiert Ptolemaios die

Wortbildung *δι' ὀκτώ* mit der Behauptung, daß das *διὰ πασῶν* eben nicht eine beliebige achtstufige Tonfolge sei, sondern (nach der Übers. von Düring 1934, 103:) „das erste Intervall..., welches in sich sämtliche Ausgestaltungen [*πᾶσαν ἰδέαν*] der Melodie erfassen" könne:

Harmonica (Mitte 2. Jh. p. Chr.) III, 1: *Αὐτάρκης μὲν οὖν δόξειε πρός γε τὴν προκειμένην ἡμῖν ἔνδειξιν καὶ ἡ μέχρι μόνου τοῦ διὰ πασῶν χρῆσις πρώτου δυναμένου περιέχειν ἐν αὐτῷ τὴν πᾶσαν τοῦ μέλους ἰδέαν, καὶ διὰ τοῦτο ὡς ἔοικεν ὠνομασμένου διὰ πασῶν καὶ οὐ δι' ὀκτώ, καθάπερ τὸ διὰ πέντε καὶ τὸ διὰ τεσσάρων, ἀπὸ τοῦ τῶν περιεχόντων αὐτὰ φθόγγων ἀριθμοῦ* (ed. Düring 83, 1–5).

Im griech. Musikschrifttum sind noch zwei weitere Belege für *δι' ὀκτώ* nachgewiesen. Aristeides Quintilianus verwendet den Ausdruck als eine Art „vokabularen" Synonyms für *ὀκτάχορδον*, dessen eigentlicher „Name" *διὰ πασῶν* bleibt:

op. cit. I, 8: *τὸ δὲ πεντάχορδον καλεῖται μὲν διὰ πέντε...· τὸ δὲ δι' ὀκτὼ καλεῖται μὲν διὰ πασῶν* (ed. Winnington-Ingram 14, 20–22).

Und der Anon. Bellermann (III.; 4. Jh. p. Chr.), für den *διὰ πασῶν* gleichfalls die geläufige Benennung des Oktavraums ist, formuliert *διὰ ὀκτώ* in einem Zusammenhang, der primär auf Zusammensetzung und Umfang der Intervalle abhebt: von den *συμφωνίαι* seien *διὰ πέντε* und *διὰ τεσσάρων* unzusammengesetzt, *διὰ ὀκτώ*, Undezime, Duodezime und Doppeloktave hingegen zusammengesetzt; fast mehr noch als *διὰ ὀκτώ* unterstreicht der Ausdruck (*διὰ*) *δεκαπέντε* (fünfzehn) anstelle etwa von *δὶς διὰ πασῶν* (vgl. ed. Najock 1972: 142, 15; 1975: 30,9) oder auch *δὶς διὰ ὀκτώ* die rein numerisch-quantitative Blickrichtung der Stelle:

Τῶν συμφωνιῶν αἱ μέν εἰσιν ἀσύνθετοι, αἱ δὲ σύνθετοι, ἀσύνθετοι μὲν αἱ διὰ τεσσάρων αἵ τε διὰ πέντε, σύνθετοι δὲ αἱ διὰ ὀκτὼ καὶ ἕνδεκα καὶ δώδεκα καὶ δεκαπέντε (ed. Najock 122, 9–124, 1; 23, 22–25);

in vergleichbaren Zusammenhängen begegnet beim selben Autor wiederholt auch die Formel *διὰ τριῶν* für das Terz-Intervall (ibid. 70, 6 ff.; 3, 7 ff. u. 140, 5 ff.; 29, 4 ff.).

Das Musikschrifttum des lat. Mittelalters gebraucht mit Blick auf diapason zwar häufig die Worterklärung „de octo" (Näheres unten II. (2) (b) u. (f)). Wörter wie diocto indes spielen praktisch keine Rolle mehr, da ja das Fachvokabular in der lat. Ordinalzahl octava über einen praktikablen Ersatz verfügt (s. unten bes. III.). So ist bislang nur ein einziger Text bekannt geworden, der die Hilfsformel diocto wieder aufgegriffen zu haben scheint – und zwar in der merkwürdig gräzisierenden Wortform diogda, die wahrscheinlich aus gleichzeitiger klanglicher Anlehnung an die griech. Proportionsbezeichnung epogd(o)a zu erklären ist (der Autor unterscheidet entsprechend der oben I. (1) gegebenen Differenzierung zwei wesentliche Aspekte der Begriffsbildung bei den consonantiae; die eine geht von der konstitutiven Proportion aus, die andere von der Anzahl der eingeschlossenen Tonstufen):

Heinricus Augustensis, *Musica* (11. Jh.): Disc.: Quot modis constant vocabula consonantiarum?
Mag.: Duobus.
Disc.: Quibus?
Mag.: Prior modus est proportionalium vocabulorum, ut est duplum vel diplasium... Secundus modus est, cum ex numero vocum, quae in eorum spatiis sunt, nuncupantur, ut diapason, quod dicitur ‚de omnibus' vel diogda, quod in eius spatio semper sunt. VIIIo. voces... (DMA A VII, 47; Smits van Waesberghe betont in der Einl., daß es sich bei diogda um ein hapax legomenon im mittelalterlichen Musikschrifttum handle [27]).

Erst seit dem Humanismus ist gelegentlich auch von diocto wieder die Rede: mit den neu erschlossenen antiken Quellen verbreitet sich auch eine gewisse Kenntnis der alten Begriffe, Argumente und Kontroversen. Fr. Salinas schlägt sich energisch auf die Seite des Ptolemaios und macht sich dessen „Vollständigkeits"-Argument gegenüber den *Problemata* zu eigen:

De musica (Salamanca 1577) II, 7: ...quamuis octo constet sonis [sc. Diapason], non tamen appellata est diaocto (hoc est) per octo, vt Diapente per quinque, et Diatessaron per quatuor; sed Diapason, hoc est, ‚per omnes', aut ‚ex omnibus' (vt Martianus Capella eam vocat) sc. vocibus: quoniam... omnes intra se continet voces. Et ratio, quam Ptolemaeus affert..., videtur multò vero similior illa, quam tradit Aristoteles..., quòd Priscis non pluribus vti neruis, quam septem, mos fuerit... (54); zu den Worterklärungen „per omnes" und „ex omnibus" s. unten II. (2) (h) u. (a).

Auch für M. Mersenne ist die prinzipielle „Vollständigkeit" der entscheidende Aspekt bei der Oktav-Benennung (s. unten III. (2) (d)). Anders als Salinas (den er anschließend auch namentlich zit.), nimmt er aber die Aussage der *Problemata* dennoch als eine Art historischer Erklärung ernst; auch führt er indirekt als weiteres Argument für eine Oktav-Benennung *δι' ἑπτά* die Tatsache an, daß die Oktave „sieben" (diatonische) Intervalle in sich schließe:

Harmonie universelle (Paris 1636), *Traitez des consonances*... I, 9: Ces raisons ont empesché les Grecs d'appeller l'Octaue *δι' ἑπτα*, c'est à dire *par sept*, encore qu'elle n'eust que sept chordes du temps de Terpandre, ou qu'elle n'ait maintenant que sept interualles naturels; et de la nommer *δι' ὀκτὼ*, c'est à dire *par huit*, bien qu'elle contienne huit sons...: dautant que les anciens ne mettoient que sept chordes à leurs Instrumens, comme remarque Aristote... (42).

Noch J. G. Walther folgt in seiner Frühschrift (unter Berufung auf Baryphon) vorbehaltlos der *Problemata*-Argumentation:

Praecepta d. mus. Compos. (hs. 1708) II, 86: Sonsten heißet sie [sc. die Octava] auch *Unisonus compositus*. Warum man sie aber nicht *δι' ὀκτώ* genennet (gleich wie *Diapente*, *Diatessaron*) kommt daher, weil sie dazumahl nicht aus 8. sondern nur aus 7 chordis bestanden (ed. Benary 94).

Später allerdings verwirft auch er diese wenig stichhaltige Erklärung wieder:

WaltherL (1732), Art. *Diapason*: mit diesem termino, welcher *durch alle* heisset, wird die Octav belegt, weil sie alle intervalla simplicia in sich begreiffet... Und dieses ist die eigentliche Ursache, warum die Octav von den Griechen also, und nicht ad imitationem der andern intervallen, *διὰ ὀκτώ* genennet worden (204 b f.).

Seitdem der Humanismus das Interesse wieder auf die alten Tongeschlechter gelenkt hatte, wurde sogar der Name ‚Octave' selbst terminologisch problematisch; denn er durfte nun angesichts der sehr weitgehenden Teilungsmöglichkeiten des Oktavraums nicht mehr allzu wörtlich genommen werden:

vgl. Mersenne, *op. cit.*: Mais il semble que le nom d'Octaue que l'on luy a donné ne luy conuient pas trop bien, dautant que la raison double peut aussi bien estre diuisee en dix ou en plusieurs sons comme en huit, et qu'en effet elle est diuisee en 25 chordes ou sons dans le genre Enharmonique, et en 16 dans le Chromatique...; mais l'on respondra peut-estre qu'elle n'a que huit sons au genre Diatonic... (39); im *Traité des instrvmens* spricht Mer-

senne sogar von „32, 27, 25, ou du moins 19 marches, ou degrez sur chaque Octaue“ (341; in Zusammenhang zit. unten IV. (1));

Walther seinerseits veranschaulicht das Problem aus der Perspektive der chromatischen Skala: nicht die Oktave, sondern bereits die Quinte müßte dann *διὰ ὀκτώ* heißen:

Art. *Diapason*: denn so die Benennung in Absicht auf alle in einer Octav enthaltenen Klänge [= Tonstufen] geschehen wäre, hätte eine Quart auch nicht Diatessaron, sondern *διὰ ἕξ* und eine Quint nicht Diapente, sondern *διὰ ὀκτώ* genennet werden müssen... Da nun jenes nicht geschehen..., ist hieraus offenbar: daß die Wörter, Diatessaron und Diapente, ihren Nahmen nicht aus der chromatischen, sondern aus der diatonischen Scala empfangen haben (205a).

II. Als GRIECH. LEHNWORT ist diapason mit GLEICHBLEIBEND MEHRSCHICHTIGER BEDEUTUNG ins Lateinische übernommen worden (zuerst belegbar bei Vitruv, *De architectura* [vor 22 a. Chr.], vgl. H. Nohl, *Index Vitruvianus*, Lpz. 1876, 36, sowie bei Plinius d. Ä., *Naturalis historia* [77 p. Chr.], zit. anschl. (1)).

(1) Die Art der Verwendung von diapason im lat. Musikschrifttum ist mitbestimmt durch den gleichzeitigen Gebrauch der lat. Ordinalzahl octava bei der Beschreibung und Benennung der Oktave. Denn mit diesem konkret auf die Stufenzahl bezogenen Wort, das – im Unterschied zu diocto und diogda (s. oben I. (3)) – als reine Ordinalzahl weder sprachlich noch terminologisch bes. Probleme aufwirft, steht nun auf der Ebene der Sachbeschreibung ein eigener Ausdruck zur Verfügung (Näheres unten III.). Und so kann das abstraktere griech. Lehnwort je nach Zusammenhang und Bedarf um so eher in primär INTERPRETIERENDER ODER WERTENDER FUNKTION gebraucht werden: als ein Ausdruck, der die Oktave sogar in mehrfacher Hinsicht als Inbegriff einer MUSIKTHEOR. TOTALITÄT anspricht, und dem mithin geradezu eine gewisse musiktheor. Schlüsselrolle zufällt. Läßt er sich doch nicht allein auf die „Vollzähligkeit“ der inbegriffenen Tonstufen und Intervalle beziehen, die sich jenseits des Oktavraums nur noch wiederholen (entsprechend beliebt ist die Anspielung auf Vergils „septem discrimina vocum“ [*Aeneis* VI, 646]), sondern auch auf die „Vollständigkeit“ der symphoniae (diatessaron und diapente), aus denen sich die Oktave (als dritte bzw. „erste“ der symphoniae) zusammensetzt, sowie schließlich auf die „Vollkommenheit“ der Zahlenproportion 2:1, die die Oktave konstituiert.
Des näheren kann ein Autor ein bestimmtes einzelnes Totalitäts-Moment herausheben:

vgl. Johannes Scotus (Eriugena), *Annotationes in Marcianum* (wohl 3. Viertel 9. Jh.): diapason ‚ex omnibus‘ dicitur quia ex diatessaron et diapente componitur (ed. Lutz 157, 5f.; vgl. 18, 38f., zit. unten II. (2) (a), und 206, 30–32, zit. unten III. (2) (d));
Anon. Vivell (um 1070): Ut vero [sc. Guido] ipsas species magis nobis notificet, dabit etymologiam nominis, quod interpretatur diapason etc. Dia enim graece ‚de‘, pason id est ‚omnibus‘, id est quasi dicat constans de omnibus vocibus, quia omnes voces VII discriminum continet (ed. Smits van Waesberghe 112: 53f.);
Amerus, *Practica artis musice* (1271): Autentus tonus... ascendit usque ad perfectionem cantus, id est usque ad dyapason vel duplam que perfectio est cantus. Non autem dico perfectio cantus quod non possit ultra octavam vel duplam cantari, sed quia infra octavam possunt fieri omnes symphonie..., et ultra octavam nulla est symphonia sed replicatio symphoniarum... (CSM 25, 83f.: XX, 12f.);
zu den verschiedenen mittelalterlichen diapason-Etymologien s. anschl. (2).

Er kann aber auch zwischen mehreren Momenten und deren theor. wie terminologischer Bedeutung abwägen:

vgl. Anon. I GS I (Berno Augiensis, 1. Hälfte 11. Jh.): Diapason [sonat] ‚de omnibus‘; vel quod harum duarum [sc. diatessaron et diapente] omnes voces contineat, vel, quod melius puto, omnium vocum discrimina in se concludat (GS I, 335a, = DMA A VIa, 77).

Oder er kann, dies ist der weitaus häufigste Fall, katalogartig zwei oder drei Momente mehr oder weniger kommentarlos nebeneinanderstellen:

vgl. Regino v. Prüm, *De harmonica inst.* (um 900); Diapason interpretari potest ‚ex omnibus‘; ex omnibus enim semitoniis, tonis et consonantiis fit, siquidem ex diapente et diatessaron constat diapason. Igitur quando maior vox minorem vocem dupla sui quantitate superat..., haec talis symphonia appellatur diapason, fitque semper in octava chorda (GS I, 243a);
Johannes Affl., *De musica* (um 1100): Graeco autem vocabulo diapason nominatur, quod interpretatur ‚de omnibus‘, et hoc nomen habet, sive quod omnes consonantias in se concludit, sive quod ab una voce inchoans ad octavum [sic] saltum facit sicque omnes vocum discrepantias, quae sunt septem, in se continet (CSM 1, 73: IX, 9);
Ps.-Guglielmo Roffredi, *Summa musicae artis* (1. Hälfte 12. Jh., vgl. Huglo, Rev. de Musicol. 1972, 90f.): Septima vero symphonia, id est diapason, ‚de omnibus‘ interpretatur, vel quod omnes praedictas in se continet symphonias, vel quod in ea omnes inveniuntur voces (ed. Seay, MD XXIV, 1970, 74);
Johannes de Grocheio, *De musica* (um 1300): Diapason autem est concordantia continens quinque tonos et dua semitonia, quae ex coniunctione diatessaron cum diapente resultat. Quae sono immediate praecedenti comparata eum in dupla proportione excellit, sicut IV. II vel VI. III. Ista autem concordantia omnes praecedentes in se includit et ab hoc nomen habere videtur (ed. Rohloff 1972, 120, 24–29: 57).

Mit bes. Nachdruck ist der Totalitätsgedanke schon in der lat. Antike artikuliert worden. Plinius d. Ä. bringt auch die kosmologische Dimension des pythagoreischen Proportionensystems zur Sprache und prägt dabei die seit dem Humanismus viel zitierte Formel von der „universitas concentus“:

op. cit. II, 20: Sed Pythagoras interdum ex musica ratione appellat tonum quantum absit a terra luna, ab ea ad Mercurium dimidium eius spatii, et ab eo ad Venerem tantundem...; ita septem tonis effici quam diapason harmoniam vocant, hoc est universitatem concentus (ed. Rackham 228: § 84);
vgl. Joh. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1477) I, 8: Dicitur diapason a dia per i latinum, quod est ‚per‘, et pason, id est ‚omne‘, eo quod omnium concordantiarum, quas sub se comprehendit, quaedam universalis conclusio sit. Unde Plinius in secundo libro suae *Naturalis historiae* ipsum diapason ‚universitatem concentus‘ diffinit (CSM 22/II, 38: 3f.);
G. Zarlino, *Ist. harmoniche* (Venedig [1558] ^{2}1573) III, 12: Onde mi penso, che ella fusse chiamata da i Musici con tal nome: percioche... hà iurisdittione in ogni Consonanza et in ogni Interuallo, che sia maggiore, o minor di lei. Il che è manifesto dal nome, che tiene: percioche è composto da *Διὰ*, que è parola Greca, che significa Per; et da *Πᾶσα*, che vuol dire Vniuersità, ouero Ciascuno: onde è chiamata *Διὰ πασῶν*; qua si uoglia dire Vniuersità di concento (184);
A. Berardi, *Miscellanea musicale* (Bologna 1689) II, 16: L'Ottaua vien chiamata da Greci Diapason, et è composta da Dia, che vuol dire ‚per‘, e pason, che in latino importa ‚totum‘, significa ancora. *Vniuersitas concentus* (94).

Für Cassiodor ist das diapason geradezu der Inbegriff einer „zusammenfassenden Kraft“ (vgl. Wille 1967, 702):

Variae II, 40, 6 (fing. Brief Theoderichs an Boethius; zw. 506 u. 511): ... humana sollertia terris quandam harmoniam doctissima inquisitione collegit, quae diapason nominatur, ex omni-

bus scilicet congregata, ut virtutes, quas universum melos habere potuisset, haec adunatio mirabilis contineret (MGH AA XII, 70, 33–71, 2).

Die musiktheor. ebenso konstitutive wie beherrschende Bedeutung dieser „prima, simplicissima et perfectissima consonantia" (W. Odington, *De speculatione musice* [um 1300], CSM 14, 75) wird noch im späten Mittelalter und darüber hinaus durch Vergleiche aus verschiedenen sozialen Hierarchien unterstrichen. Dem Anon. 4 (wohl 9. Jahrzehnt 13. Jh.) gilt es als „mater omnium consonantiarum" (BzAfMw IV, 67, 4), dem anon. Autor des *Secundum principale* (um 1400) als ein Tonraum, der „omnes... reliquas consonantias quasi quaedam domina in se retinet" (CS IV, 210a), und P. Aron räumt ihm sogar königliche Würde ein:

Libri tres de inst. harmonica (Bologna 1516) I, 25: Hęc enim consonantia adeo integra / adeo plena est / sic omnibus perfecta numeris / ut non solum uoces omnes / sed et caeterae quidem consonantię ad unam illam tamquam ducem confluant / tamquam principi sese subiiciant illam uti omnis symphonię moderatricem / ac reginam uenerentur / atque suspiciant (f. C 2);
vgl. A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650) I, 3, 5: Diapason omnium consonantiarum regina, in se singula huc vsque enarrata complicans interualla, octaua perfecta... (100).

Zarlino weiß sogar einen ganzen Katalog einschlägiger Ehrentitel zusammenzustellen:

loc. cit.: Meritamente... i Musici l'hanno chiamata Genitrice, Madre, Fonte, Origine, Principio, Luogo, Ricetto et Soggetto vniuersale di ogni Consonanza et di ogni Interuallo...,

und noch Mersenne rühmt das diapason mit emphatischen Vergleichen:

Harmonie universelle (Paris 1636), *Traitez des consonances...* I, 9: ... cette diction Grecque signifie ‚par tous', dautant que l'Octaue conprend tous les sons, comme la lumiere toutes les couleurs, le cercle tous les plans, & la sphere tous les corps (41 f.).

Anders als das griech. Lehnwort → diaphonia, das durch die lat. Lehnübers. discantus seit dem 12. Jh. rasch zurückgedrängt worden ist, bleibt der Ausdruck diapason also nicht nur das ganze Mittelalter hindurch, sondern sogar weit darüber hinaus ein fester (wenn auch insbes. seit dem Einfluß des spätmittelalterlichen Nominalismus [s. unten III. (2) (b)] zusehends entbehrlicher) Bestandteil des musiktheor. Fachvokabulars: als ein Terminus, mit dem sich wichtige Aspekte musiktheor. „Totalität" gewissermaßen unmittelbar ansprechen lassen:

vgl. R. Descartes, *Musicae compendium* (1618, publ. posthum Utrecht 1650): Ex hac figura apparet quam recte octava ‚diapasson' [sic] appelletur, quia scilicet omnia consonantiarum aliarum intervalla in se complectitur (19);
J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. 1708) II, 9, 1: Die Octava, sonsten auch Diapason (διὰ πασῶν) genannt, weil sie alle Consonantias simplices in sich begreifft... (ed. Benary 94);
vgl. auch das WaltherL (1732), Art. *Diapason* (204 b f.).

Neben den genannten primär sachlichen dürften auch noch spezifische sprachliche Gründe zu der hervorragenden Rolle beigetragen haben, die der Terminus diapason im Musikschrifttum insbes. des Mittelalters gespielt hat (die folgenden Feststellungen gelten weithin auch für diatessaron/quarta und diapente/quinta).

1) Der Ausdruck diapason war den Autoren ein gewiß ebenso „volltönendes, kostbar wirkendes Lehnwort" wie z.B. der Terminus symphonia, der sich neben Übersetzungstermini wie consonantia oder concentus fraglos behauptet hat (vgl. W. Richter 1974, 288). Gerade nach dem Abbruch der unmittelbaren Tradition griech.-sprachiger Musiktheorie mag das Schlüsselwort diapason als wichtiger Zeuge eben dieser Tradition gegolten haben, um deren Aneignung und Bewahrung man sich bemühte.

2) Dies um so mehr, als von der antiken Musiktheorie und ihrer Begriffsbildung her mit dem griech. Wort diapason Bedeutungsaspekte verbunden gewesen sind, die sich mit der bloßen Abstandsbezeichnung octava ebenso wenig ansprechen ließen wie mit diocto (s. oben I. (3)).

3) Darüber hinaus ist das Lehnwort diapason auch jenen „gräzisierenden" Tendenzen vor allem des frühen und hohen Mittelalters (vgl. aber auch unten III. (2) (c) zum späten Mittelalter) entgegengekommen, die mit dem bisweilen massierten Gebrauch von griech. (und angeblich griech.) Wörtern in Fachschrifttum und Dichtung gleicherweise den „Eindruck von Gelehrsamkeit oder Würde" erzeugen wollten (vgl. Bischoff 1951, 49; → *Parapter* I.).

4) Außerdem bot gerade dieses klangvolle Lehnwort ausgezeichnete Ansatzmöglichkeiten für spezifisch mittelalterliche Verfahrensweisen des Etymologisierens; mit immer neuen verbalen Einfällen haben die Autoren von diapason (und nicht von octava) aus die Oktav-Thematik und -Problematik assoziativ eingekreist und veranschaulicht (Näheres anschl. (2)).

5) Zudem kann eine wörtliche Übers. des zugleich fragmentarischen und mehrgliedrigen Ausdrucks – oder gar die Verbreitung eines entsprechenden lat. Fragments als Übersetzungsterminus – kaum nahegelegen haben, wie nicht zuletzt auch der Quellenbefund bestätigt: bis zum Humanismus begegnen in lat. Sprache lediglich formelhafte erläuternde Umschreibungen wie „ex omnibus" oder „de omnibus" (hierzu anschl. (2) (a) u. (b)), die selbst nicht die Rolle von Termini übernehmen.

6) Es ist sogar zu fragen, inwieweit im Mittelalter überhaupt Voraussetzungen für eine wörtliche Übers. bestanden haben. Glossen zum *Doctrinale* (um 1200) des Alexander de Villa-Dei, der nach Donat und Priscian prominentesten mittelalterlichen Grammatik, lassen den Schluß zu, daß diatessaron und diapason auf grund ihrer Endung -on (-ων wird dabei offensichtlich von -ον nicht unterschieden) als griech. Neutr. Sg. aufgefaßt worden sind (vgl. ed. Reichling 40, zu V. 578: zwar werden beide Termini primär deshalb genannt, weil das Präfix dia- nach Alexander ebenfalls das genus neutrum anzeigen soll; doch wird unmittelbar zuvor [V. 577] das Suffix -on in gleicher Funktion behandelt, und die Glossen meiden bezeichnenderweise den anders auslautenden Ausdruck diapente).

Angesichts dieser Sachlage muß die terminologiegeschichtliche Interpretation auch den mittelalterlichen Worterklärungen selbst – und nicht nur den förmlichen Definitionen – ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Denn es darf davon ausgegangen werden, daß zumindest Spuren der vielfältigen Erklärungen auch dort noch bei Autor und Leser wirksam gewesen sind (sein können), wo die griech. Intervall-Nomenklatur selbst ohne jeden erläuternden Hinweis verwendet ist.

(2) Die Rolle des Terminus diapason seit der Spätantike und über das Mittelalter hinaus ist in Zusammenhang zu sehen mit spezifischen Verfahrensweisen und Funktionen der Worterklärung im lat. Musikschrifttum. Denn diese erfüllt verschiedentlich geradezu die Aufgabe einer Definition, zumindest aber versucht sie, deren Inhalt in eine möglichst enge und zugleich plausible Verbindung

mit dem Wort selbst zu bringen. Terminologiegeschichtlich entscheidend ist dabei, daß das Fremdwort diapason nicht „de verbo ad verbum" schlicht mit „per omnes" übersetzt wird; dies geschieht erst seit der 2. Hälfte des 15. Jh. unter dem Einfluß des Humanismus (s. anschl. (h)). Vielmehr wird diapason zunächst durch die schwer interpretierbaren Formeln „ex omnibus" und „de omnibus" umschrieben und seit dem hohen Mittelalter zugleich weiteren Erklärungen unterworfen, bei denen das Wort primär als Mittel für eine möglichst aspektreiche Beschreibung und musiktheor. Interpretation des vielschichtigen Oktav-Phänomens dient.

(a) Die Erklärungsformel „ex omnibus" dürfte entstanden sein im Rahmen von musiktheor. Darlegungen, denen zufolge das diapason der Sache nach „ex omnibus [sc. sonis bzw. vocibus] constat" und daher auch seinen Namen erhalten habe; vgl. etwa das Cassiodor-Zitat oben I. (3), in dem zunächst mit der Präposition per gearbeitet wird („fit autem per sonitus octo"), bei der eigentlichen Worterklärung aber mit der Präposition ex: „diapason ergo dicta est quasi ex omnibus ⟨sonis⟩ constans". Schon Martianus Capella (auf den sich deshalb noch Salinas beruft, s. oben I. (3)) gebraucht diese Formel absolut wie ein sprachliches Äquivalent von diapason:

De nuptiis Philologiae et Mercurii (um 400) IX, 934: tertia [sc. symphonia] diapason, quae ‚ex omnibus' dicitur, octo sonos recipit, spatia septem ... atque constat ex ratione diplasia, hoc est dupli (ed. Dick 497, 16–19; vgl. 507, 17f., zit. anschl. (b)).

Dieser Erklärungsweise schließen sich im frühen Mittelalter die meisten Autoren an:

vgl. *Musica Enchiriadis* (2. Hälfte 9. Jh.): Sic et diapason, quod ‚ex omnibus' interpretatur, octavi ad octavum fit consonantia duas superiores [sc. diatessaron et diapente] in suo sistemate continens (ed. Schmid 26: X, 24f., = GS I, 161a);
Johannes Scotus (Eriugena), *op. cit.*: maxima [sc. simphonia] ex octo [sc. sonis constat] que propterea diapason dicitur, id est ‚ex omnibus', quoniam ex diatessaron et diapente componitur (ed. Lutz 18, 38f.; vgl. 157, 5f., zit. oben II. (1), und 206, 30–32, zit. unten III. (2) (d));
Remigius Autiss., *Commentum in Martianum Capellam* (um 900) II: Diatessaron autem dicitur ‚ex quattuor', diapente ‚ex quinque', dyapason ‚ex omni' (ed. Lutz 151, 9f.; vgl. auch id., GS I, 66af.);
Regino v. Prüm, zit. oben II. (1).

Vom hohen Mittelalter an lassen sich für die Formel „ex omni(bus)" hingegen nur noch vereinzelt Belege finden:

vgl. Walter Odington, *De speculatione musicae* (um 1300): Diapason ... quasi ‚ex omnibus' (CSM 14, 77: II, 18, 7).

(b) Auch die Präposition de begegnet in Worterklärungen sporadisch schon bei Martianus Capella, wenn auch nur in bezug auf diatessaron und diapente:

op. cit. IX, 950: ... *διὰ τεσσάρων*, quod ‚de quattuor' dicimus, *διὰ πέντε*, quod ‚de quinque', dehinc *διὰ πασῶν*, quod ‚ex omnibus' concinet (ed. Dick 507, 15–18).

Diese Art der Erklärung ist wohl zurückzuführen auf einen Präpositionsgebrauch im Sinne etymologischer „derivatio", also sprachlicher Herleitung „von [der Zahl] vier" bzw. „fünf". Boethius hebt in der *Inst. arithmetica* (frühes 6. Jh.) I, 1, eigens hervor, daß „etiam ea ipsa musica modulatio numerorum nominibus adnotatur":

Diatessaron enim et diapente et diapason ab antecedentis numeri nominibus nuncupantur (ed. Friedlein 11, 10–14);

das Attribut „antecedentis" verweist darauf, daß die numeri der reinen Mathematik, die „per se constant", gegenüber denjenigen als originär zu gelten haben, die (wie in der „musica modulatio") „ad aliquid referuntur". Freilich wird bei solchen derivationes in der Regel (so auch bei Boethius) die Präposition a/ab verwendet. Es ist aber denkbar, daß an ihrer Stelle das lat. Wort de hier absichtlich wegen des lautlichen Anklangs gewählt worden ist. Cassiodor bereits weist darauf hin, daß eine etymologia, die zeigen wolle, „ex quo nomine id quod quaeritur venerit nomen", sich auf „certae assonationes" stütze (vgl. Klinck 1970, 40; diese Verfahrensweise hat sich im hohen Mittelalter durchgesetzt, vgl. den anschl. *Exkurs*). Speziell die Formel „de omnibus" als diapason-Erklärung ist allerdings erst seit dem frühen 11. Jh. nachweisbar, verdrängt nun aber offensichtlich rasch die Formel „ex omnibus":

vgl. Ps.-Odo, *Dialogus de musica* (frühes 11. Jh.): ... dicitur diapason, id est ‚de omnibus' (GS I, 254b);
Guido Aret., *Micrologus* (1025/26): Diapason autem interpretatur ‚de omnibus', sive quod omnes habeat voces, sive quia antiquitus citharae octo per eam fiebant chordis (CSM 4, 115: VI, 6f.); zur „historischen" Erklärung s. unten III. (2) (d);
Theoger, *Musica* (um 1100): Diapason autem [dicitur] quasi ‚de omnibus', eo quod omnes modos vocum includat (GS II, 185a); vgl. auch Anon. I GS I (Berno Augiensis), Johannes Affl. und Ps.-Guglielmo Roffredi, zit. oben II. (1); weitere Belege bei Smits van Waesberghe 1976, 42ff.

Die Bevorzugung der de- gegenüber der ex-Formel geht seit dem hohen Mittelalter so weit, daß der Anon. Vivell nun selbst in Verbindung mit dem Verb constare (s. oben (a)) nicht mehr ex, sondern de gebraucht: „... quasi dicat constans de omnibus vocibus ..." (in Zusammenhang zit. oben II. (1)).

*

Exkurs: Ein historisches Verständnis der verschiedenen diapason-Erklärungen samt ihrer Funktion und Leistung ist bislang dadurch erschwert worden, daß sie meist undifferenziert als „Übersetzungen" betrachtet worden sind. Smits van Waesberghe spricht mit Blick auf die Formel „ex omnibus" (und, wie es scheint, zugleich auch auf Erklärungen, die sich von der Gleichsetzung *διά* = *δύο* = duo herleiten; Näheres hierzu anschl. (c)) sogar von „fehlerhaften Übersetzungen", denen er die Formel „de omnibus" überraschenderweise als „korrekte Übersetzung" gegenüberstellt. Die Präposition *διά* = de (nicht per) wird anschließend kommentarlos mit ‚durch ... hin' wiedergegeben: „*διὰ πασῶν* = durch die ganze Reihe der Töne oder Saiten hin" (1976, 41).
Zaminer hütet sich bei der gleichen Materie im allgemeinen zwar vor einer Unterscheidung zwischen „fehlerhaft" und „korrekt" (freilich kritisiert auch er die Interpretation, nach der „‚pason' acht bedeuten soll", als „falsche Erklärung"), spricht auch den Aspekt der „etymologischen Erklärung" an, hält aber grundsätzlich an der übergreifenden Charakterisierung als „Übersetzung" fest: „Die älteren Theoretiker übersetzen die griech. Ausdrücke nur, z.B. ‚diapason' als ‚ex omnibus'" (von den anschließend namentlich genannten Autoren bringen Guido und Johannes Affl. die Erklärungsformel „de omnibus"). „Die jüngeren Theoretiker, seit dem 12. Jh., zergliedern die griech. Komposita in Simplicia und übersetzen diese einzeln, z.B. ‚diapente' in ‚dia' = de und ‚pente' = quinque. So in den meisten musiktheor. Schriften des 12.–14. Jh. Die Übersetzung ‚pason' = 8 erläutert der Verf. [sc. des *Vatikan. Organum-Trakt.*, zit. unten III. (2) (d)] durch die Bemerkung, daß die Kitharen acht Saiten zu haben pflegten" (1959, 46f.).
Wesentlich für eine angemessene historische Interpretation ist freilich, daß sich die Präpositionen ex und de – im Unterschied zu per – als bloße „Übersetzungen" gerade nicht befriedigend verstehen lassen, mag es auch in den ps.-Guidonischen *Regulae rhythmicae* heißen: „Cuius nomen est ‚de cunctis' translatum ad litteram" (GS II, 26). (Eindeutig liegt der Fall hingegen bei der

Wiedergabe des zweiten Wortbestandteils durch omnis, totus oder cunctus.) Auch bietet eine solche Charakterisierung keinerlei Anhaltspunkt, der die Verdrängung der ex- durch die de-Formel im hohen Mittelalter erklären helfen könnte. So muß wohl schon bei diesem sprachlichen Detail die Etymologie als eine Art eigenständig eingesetzter „Denkform" des Mittelalters (Curtius 1954, 486ff.) in Rechnung gestellt werden, und zwar in ihrer spezifisch hochmittelalterlichen Ausprägung als sog. „expositio-Etymologie". Diese soll, gegründet auf die Forderung nach „litterarum similitudo", auch ohne etymologischen Bezug (im modern philologischen Sinne) das jeweilige „Lautbild zum Sprechen bringen": indem sie durch Assoziation beliebiger ähnlichklingender, aber besser bekannter Wörter die Bedeutung des zu erläuternden Wortes einkreist (vgl. Klinck 1970, 186, 14 u. passim) und so gewissermaßen „Sinnbrücken zwischen dem Bedeutenden und dem Bedeuteten" errichtet (Ohly 1977, X). Praktizierbar „in eadem lingua vel in diversis" (Hugucio, *Magnae derivationes*, nach Klinck 1970, 19), gilt diese Art der Etymologisierung bei fremdsprachigen Wörtern als eine vollgültige Alternative zur Übersetzung (jedenfalls aber als deren veranschaulichende und intensivierende Ergänzung).

Mag dieses Verfahren der Worterklärung aus der Perspektive modern-philologischer „Korrektheit" noch so anstößig wirken: der Musikgeschichtsforschung bietet es willkommenen Aufschluß über diejenigen Aspekte des Oktav-Phänomens, auf deren Beachtung durch den Leser es den Autoren jeweils in bes. Maße ankommt. Förmliche Definitionen sind oft einer gewissen Typisierung unterworfen, die das spezielle Interesse, die spezifische Aussageabsicht eines Autors gegenüber konventionellen Bestimmungen zurücktreten läßt; demgegenüber geben mitunter gerade die am abenteuerlichsten anmutenden Etymologisierungen am besten zu erkennen, welche Akzente ein Autor setzen und welche Vorstellungen er beim Leser vordringlich hervorrufen oder bestärken möchte – mithin aber auch, welche Konnotationen und Assoziationen selbst dort noch für den Leser eine Rolle spielen können, wo der Terminus diapason kommentarlos-knapp wie ein rein technisches Fachwort gebraucht ist. Seine offenkundige Beliebtheit bei mittelalterlichen Autoren rührt zweifellos auch daher, daß sich mit seiner Hilfe dank vielseitiger Etymologisierbarkeit ohne großen verbalen Aufwand viel sagen, zumindest viel andeuten läßt.

*

Wenn nun seit dem hohen Mittelalter die ex- durch die de-Formel verdrängt wird, so schwerlich deshalb, weil sich die letztere als vielleicht „korrektere Übersetzung" durchgesetzt hätte. Sehr viel wahrscheinlicher jedenfalls ist, daß (wie schon oben in diesem Abschn. (b) in Zusammenhang mit Martianus Capella, Boethius und Cassiodor erwogen) der Präposition de dank ihrer lautlichen Verwandtschaft mit διά der Vorzug gegeben worden ist: der Terminus, so scheint es, sollte sich dem Leser gewissermaßen selbst als derivatio-Bildung verständlich machen. Und analog sind auch die weiteren (und z.T. wesentlich weitergehenden) diapason-Etymologisierungen zu beurteilen und terminologiegeschichtlich auszuwerten.

(c) Eine zusätzliche Aussage ist durch die etymologisierende Gleichsetzung von διά mit δύο = duo in das Wort diapason hineingelegt worden: unter Ausnutzung des Wortanklangs wird auf die für das diapason konstitutive proportio „dupla" angespielt. Vorbereitet ist solche Etymologisierung vielleicht durch Erklärungsversuche wie den folgenden, in dem die Formel „de duobus" in Analogie zu „de quatuor" etc. gebildet zu sein scheint:

Ps.-Odo, *Musica* (frühes 11. Jh.): Tertia vero symphonia diapason, id est dupla sive de duobus nominatur, quotiens maior vox bis tantum habet de chorda quam minor, sive cum maior vox per medium, id est in duas partes divisa, aliam vocem terminat, sicut est prima ad octavam (GS I, 270b);

möglicherweise möchte der anon. Autor die Formel „de duobus" (zugleich) auch auf die Tatsache bezogen wissen, daß sich das diapason aus den „zwei" anderen symphoniae zusammensetzt; denn er fährt fort:

Fit autem haec diapason duabus supradictis symphoniis, id est diatessaron et diapente ad se invicem copulatis (ibid.).

Die ausdrückliche Gleichsetzung διά (= δύο) = duo ist in Zusammenhang mit diapason erstmals im 11. Jh. (und zwar im Raume Lüttich) nachgewiesen (zur analogen Etymologisierung von diaphonia vgl. den anschl. *Exkurs*):

Anon. Wolf: Pason graece, latine ‚octo'; dia ‚duo' (ed. Wolf, VfMw IX, 1893, 194; zu den diversen pason-Etymologisierungen s. anschl.).

Häufiger ist diese diapason-Erklärung erst im späten Mittelalter anzutreffen, und zwar nun meist nur als eine von mehreren dargebotenen Möglichkeiten:

vgl. Johannes de Garlandia, *De plana musica* (2. Viertel 13. Jh.): Dyapason... dicitur a dya ‚duo' et ‚sonus', quasi habens dupplicem sonum... Aliter dicitur a dya et pan ‚totum', quasi continens in se omnes consonancias... (Ms. Città del Vaticano, Bibl. Apost. Vat., Lat. 5325, f. 8r);
ein weiterer Beleg anschl. (e).

Marchetus v. Padua läßt (im Anschluß an eine διά = de-Interpretation) eine analoge Etymologisierung (hier „definitio" genannt) sogar für das diatessaron-Präfix gelten, da (auch) dieses Intervall durch „zwei" Tonstufen begrenzt werde. Dabei beruft er sich auf die (offenbar nur zu Etymologisierungszwecken konstruierte) orthographische Variante δυα statt δια:

Lucidarium in arte musicae planae (1318/19): Sunt enim nonnulli definientes diatessaron sic, et per consequens diapente etc. Dicunt enim diatessaron a δυα, quod est ‚duo', et tessaron ‚quatuor', scribentes δυα per υ graecum; quae quidem definitio tolerari potest: ut sic intelligatur a δυα, quod ‚duo', tessaron ‚quatuor', eo quod duae diversae voces sunt ad invicem distantes per quatuor sonos, vel quod duo extrema sua quatuor sonos contineant inclusive. Quando enim δυα scribitur per υ graecum, tunc ‚duo' dicitur, quando autem per i latinum, denotat ‚de' (GS III, 95af.).

Sogar zu neuen (allerdings terminologisch nicht immer ganz ernst gemeinten) Wortneubildungen hat der etymologisierende Umgang mit der Fachsprache bisweilen angeregt. So möchte der Schüler in einem Lehrdialog J. Hothbys statt von diapason lieber von „semipason" reden, da ja die proportio dupla auf der „Halbierung" der Saite beruhe:

Dialogus in arte musica (um 1480): Quod si hoc pacto diapason componendum teris quod si ab una fidium per gradus ad duplam usque procedas erit ne diapason, quod si recuses, semipason appellare oportebit. Est tamen hoc absurdum dictu, hiis quoque argumentis confutari possunt quae diatesseron ac diapente disponis (CSM 10, 70f.).

*

Exkurs: Die Gleichsetzung der Präposition dia mit duo begegnet seit dem 11. Jh. auch in Erklärungen des Terminus → diaphonia (III. (3) (b)) unter ausdrücklicher Anspielung auf das Moment der „Zwei"stimmigkeit (vgl. auch die Belege bei Smits van Waesberghe 1976, 42ff.). Darüber hinaus finden sich Umbildungen zu polyphonia, triphonia und tetraphonia (vgl. Johannes, *Summa musicae* [um 1300], GS III, 239aff.), die offenkundig von dieser etymologisierenden diaphonia-Interpretation her angeregt sind.

Ein Pendant bei einem genuin lat. Fachwort wäre die im späten Mittelalter recht häufige Modifikation von dis- zu biscantus, sofern sich ein Autor speziell auf einen „zwei"stimmigen Satz bezieht.
Selbst der Terminus diatonicus ist im hohen Mittelalter wiederholt auf eine „Zwei"heit hin gedeutet worden:

vgl. Anon. Wolf: ...diatonicum genus, quod ideo dicitur diatonicum, quia duo toni per totum habentur ante semitonium (ed. Wolf, loc. cit.);
Anon., *Liber argumentorum* (2. Hälfte 11. Jh.): Monochordum Guidonis quomodo vocatur? Diatonicum. Et idcirco vocatur diatonicus, quia semper duobus tonis et semitonio currit (ed. Smits van Waesberghe 21:22).

So geläufig scheint die dia = duo-Interpretation im späten Mittelalter geworden zu sein, daß dieses Präfix gelegentlich sogar zur Worterklärung von ditonus bemüht worden ist – wofür es sich infolge der Zusammensetzung der großen Terz aus „zwei" Ganztönen freilich auch geradezu angeboten haben mochte:

vgl. Anon. 1 CS I (um 1300): Ditonus est consonantia, que inter duas voces duos perfectos continet tamen tonos; et dicitur a dia, quod est ‚duo', et tonus, quia in se continet duos tonos perfectos... (CS I, 298b);
fast gleichlautend der Anon. 2 CS I (um 1300; CS I, 308a), Ps.-Philippe de Vitry, *Liber musicalium* (Mitte 14. Jh.; CS III, 36b); Joh. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* I, 4 (1477; CSM 22/II, 22:6). Mit Blick auf diatessaron, diapente und diapason hingegen arbeiten die beiden Anonymi der Zeit um 1300 nur mit der Etymologie „dia quod est ‚de'" (CS I, 298aff. bzw. 308aff.); Tinctoris übersetzt mit per (zit. oben II. (1)).

Angesichts solcher Beliebigkeit des Etymologisierens ist es auch nicht verwunderlich, wenn der Anon. 7 CS I (2. Hälfte 13. Jh.) in seiner ditonus-Erklärung zwei Interpretations-Möglichkeiten miteinander vermengt:

Quinta species est ditonus...; et dicitur a dia, quod est ‚de', et tonus, quasi de duobus tonis (CS I, 381b).

In gräzisierender Manier bildet Hieronymus de Mor. das ditonus-Präfix sogar im Wort selbst um und glossiert damit ein Boethius-Zitat (Interpolation kursiv):

Tract. de musica (zw. ca. 1280 u. 1304): Enharmonicum vero [sc. genus]... est, quod cantatur in omnibus tetrachordis per diesim et diesim et ditonum *vel diatonum, id est per duos tonos* (ed. Cserba 44, 27–29; vgl. Boethius, *Inst. mus.* I, 21, ed. Friedlein 213, 14–17).

Wenn Francesco de Brugis gegen 1500 feststellt, daß die tertia perfecta „in musica ‚ditonus' sive ‚bitonus' aut ‚diatonus' appellatur" (ed. Massera 81), so wirft er damit ein bezeichnendes Licht auf die Rückwirkung, die der etymologisierende Umgang mit der Fachsprache seinerseits wieder auf die Wortbildung (bzw. Wortumbildung) ausgeübt hat.
Im übrigen gab es bei der Interpretation von dia offenbar auch fachspezifische Präferenzen, wie einem Hinweis Hugos von St. Victor entnommen werden kann: „Apud enim grammaticos et dyalecticos est ‚duo', penes vero musicos est ‚de'" (nach Smits van Waesberghe 1976, 42). Allerdings ist, wie soeben belegt, die Gleichsetzung dia = duo auch bei den musici schon seit dem 11. Jh. anzutreffen. Andererseits bezieht sich ein anon. Musiktraktat, der möglicherweise noch im 12. Jh. entstanden ist, ausdrücklich (wenn auch ohne Namensnennung) auf Hugos Unterscheidung, bevorzugt für sich selbst freilich die traditionsreiche Formulierung mit „ex":

Tract. de musica plana et organica: dicitur autem dyatessaron a dya greca dictione, que apud Latinos rendet huic nomini ‚duo' et non huic propositioni ‚de'. Apud enim grammaticos et dyalecticos est ‚duo', penes vero musicos est ‚de'; et tetra, quod est ‚quatuor'; inde dyatessaron, id est consonantia ex quatuor vocibus continuis complexa (CS II, 487a).

Die zweifache Interpretation (dia = de und duo) begegnet auch in nichtmus. Sachbereichen. So wird das Wort dialectica im *Brito metricus* (spätes 13. Jh.) als ‚de sermone' und ‚sermo dualis' erläutert, während bei den drei symphoniae (übereinstimmend mit Hugos Hinweis) nur die dia = de-Erklärung gegeben wird:

Significat dia ‚de', diatessaron accipis inde. / Si vis adiunge diapason cum diapente... / Sit ‚sermo' lexis, dia ‚de', dialectica testis, / Nam ‚de sermone' dialectica dicitur esse; / Vel dia dic si vis ‚duo', tunc est ‚sermo dualis' (ed. Daly 27: V. 550–55).

*

(d) Eine beim Wort diapason seit dem 13. Jh. ebenfalls vielfach angewandte Art der Etymologisierung ist die sog. „Silbenableitung", bei der (ohne Rücksicht auf die originäre Zusammengehörigkeit und die grammatische Funktion der Wortbestandteile) einer jeden einzelnen Silbe ein eigenes, lautlich verwandtes Wort zugeordnet wird, und zwar selbst dann, wenn es sich nur um eine flexionsbedingte Suffixsilbe handelt (vgl. Klinck 1970, 65). Diese Methode gibt den Autoren z. B. Gelegenheit, unter Ausnutzung der letzten Silbe (diapa)son die Zugehörigkeit des Terminus zum Bereich der musica, also zu den „soni" bzw. „consonantiae" herauszuheben, anknüpfend an Unterscheidungen wie „quae dupla in numeris, diapason in consonantiis" (Regino v. Prüm, *op. cit.*, GS I, 238b):

vgl. Johannes de Garlandia („pason ‚sonus'"), zit. oben (c);
Anon. 4 CS I (wohl 9. Jahrzehnt 13. Jh.): Diapason dicitur a dia, quod est ‚de', et pan ‚totum' et sonus quasi continens totum sonum, id est omnes proportiones concludens armonicas in se (BzAfMw IV, 69, 5–7);
Johannes, *Summa musicae*, zit. anschl. (e);
Joh. Boen, *Musica* (1357): Et vocatur proportio huiusmodi greco nomine dyapason, a dya, quod est ‚de', et pan, quod est ‚totum', et sonus, soni, quia includit in se totum sonum, id est omnes gradus sonorum, per quos cantus habet ordinari (ed. Frobenius 42: I, 107);
H. Eger, *Cantuagium* (1380): Diapason est octava... et dicitur a dia, quod est ‚de', et pan, quod est ‚totum' vel ‚omne', et son, quod est ‚sonus', quasi omnes continens sonos, videlicet tonum, semitonium et reliquas combinationes jam dictas... (ed. Hüschen 42);
N. Wollick, *Opus aureum* (Köln 1501) II: Diapason... dicitur a dia, quod est ‚de', et pan ‚totum' et son ‚sonus', quasi in se omnes continens alios modos (ed. Niemöller 50: 154–161).

(e) Gelegentlich erfinden Autoren sogar klangverwandte (angeblich griech.) Wörter, um mit deren Hilfe ihrer eigenen etymologischen Interpretation assoziativ mehr Anschaulichkeit oder Nachdruck zu verleihen (zur Berufung auf griech. Wörter, „die es nicht gibt", vgl. Bischoff 1951, 52; zum Problem der mehrfachen Worterklärungen s. anschl. (g)). So führt der Anon. Mettenleiter (spätes 13. Jh.) das Wort phase in seine diapason-Erklärung offenbar in der Absicht ein, hiermit einen verbalen Zusammenhang mit der praktisch-mus. Verwirklichung eines diapason herzustellen:

Dicitur autem dyapason a dya, quod est ‚de', et pason, quod est ‚totum', vel phase, quod est ‚transitus'. Inde dyapason, quia de toto constans vel quod omnes modos sub se contineat, vel quod omnes voces uno saltu transeat (73).

Der Autor der *Summa musicae* (um 1300), der gleichfalls von „transire" spricht, möchte im Anschluß an die Erklärung im Sinne der Silbenableitung mit Hilfe einer analogen Worterfindung die „Ähnlichkeit" der das diapason begrenzenden Tonstufen herausstreichen:

Nonum et ultimum intervallum est diapason, et dicitur a dia, quod est ‚de', et pan, quod est ‚totum', et son, quod est ‚sonus', quasi continens omnes consonantias, eo quod transit omnes ar-

ticulos omnium aliarum consonantiarum. Alii dicunt, quod dicitur a dia, quod est ‚de', et pasin, quod est ‚simile' vel ‚aequale', quia procedit de simili ad simile (GS III, 211 b).

Um den nämlichen Sachverhalt geht es auch dem Anon. XI CS III, der in einer zweiten Worterklärung den Wortbestandteil pason indes „proportional" verstanden wissen möchte:

Tract. de musica plana et mensurabili (Mitte 15. Jh.): dyapason... dicitur a dya, quod est ‚de', et pason ‚totum', quia fit ex omnibus modis vel quia continet in se omnes alios modos. Vel dicitur a dya, quod est ‚duo', et pason ‚proportio', quia fit de una littera in aliam proxime sequentem sibi similem in specie (CS III, 424 b).

Ein anderer anon. Autor möglicherweise noch des 12. Jh. meint das Moment der „Totalität" mit dem Hinweis darauf veranschaulichen zu können, daß auch das Wort panis von pan herzuleiten sei:

Tract. de musica plana et organica: Dyapason... dicitur a dya, quod est ‚de', et pan, quod est ‚totum' vel ‚omne'; unde panis, quia cum omni victu convenit (CS II, 487 b).

Umgekehrt mag, wie Wille erwägt, schon Servius die Siebenrohrigkeit der Hirtenflöte „aus Gründen einer Etymologie, die Pan mit Diapason verband", mit dem Oktavumfang in Zusammenhang gebracht haben (1967, 526).

(f) Die hochmittelalterliche „expositio-Etymologie", die im Musikschrifttum (zumal in dessen bes. traditionsgebundenen Partien wie der Lehre vom Tonsystem) bis weit ins späte Mittelalter vorherrscht, ist ein Mittel, die „Dingbedeutung" („proprietas rei") durch verbale Einkreisung zu erhellen. Nicht allein auf das Wort, sondern auch auf die benannte Sache selbst gerichtet, deren „Sinnerschließung" sie dient (vgl. Ohly 1977, 16), scheint sie, streng genommen, die Worterklärung mitunter sogar zu vernachlässigen. Es begegnen nämlich auch etymologisierende Gleichsetzungen, die weder Übers. sind noch lautliche Anklänge aufweisen. Sie können nur so verstanden werden, daß hier erklärende Zwischenglieder ausgefallen sind, die ursprünglich zwischen dem Wort und seiner Lautgestalt einerseits und der hiermit verbundenen fachlichen Bedeutung andererseits vermittelt haben (ein anschauliches Beispiel für solchen Sachverhalt bietet die organum-Etymologie einer Guido-Erweiterung wohl des frühen 14. Jh., die das organum-Synonym diaphonia als Mittelglied voraussetzt: „organon grece, duplex modulatio latine", s. Art. *Diaphonia* III. (3) (b)).
So wird, nachweislich seit dem 11. Jh., immer wieder das lat. Zahlwort octo unvermittelt als Äquivalent von (dia)pason hingestellt (Marchetus gibt zwar den Satz „tertia symphonia est, quae etiam ‚de octo' dicitur" bereits als Remigius-Zitat aus [GS III, 85 a], doch steht bei Remigius selbst zu lesen: „Tertia sc. symphonia diapason, id est ‚ex omni', est ex octo chordis..., ideo ‚ex omnibus' dicitur" [GS I, 66 a]):

vgl. Anon. Wolf, zit. oben (c);
Anon., *Liber argumentorum*: Diapason graece, latine ‚octo' (ed. Smits van Waesberghe 26: 86);
Ps.-Philippe de Vitry, *Liber musicalium*: Dyapason... dicitur a dya, quod est ‚de', et pason ‚octo'; et vocatur octava (CS III, 37 a).

In solchen Fällen ist die vermittelnde lat. Übers. „omne" oder „totum", die bei der Oktave im Sinne von „acht" Tonstufen zu konkretisieren ist, übersprungen worden. Vielleicht haben dabei Kopisten das „vel", das in einigen vorliegenden Texten beide Worterklärungen (im allgemeinen in der sachlich zutreffenden Reihenfolge) aufeinander bezieht, als Hinweis auf die Gleichrangigkeit zweier alternativer (und mithin auch eigenständiger) Interpretationsmöglichkeiten (miß)verstanden:

vgl. Anon., *Vatikan. Organum-Trakt.* (1. Hälfte 13. Jh.): Diapason. a dia ‚de' et pan ‚totum' uel pason ‚8' (ed. Zaminer 185, 18 f.);
Anon. St. Emmeram (1279): ...dyapason... dicitur a dya, quod est ‚de', et pason ‚totum' uel ‚octo', quasi de spatio octo uocum constituta (ed. Sowa 118, 6–10);
vgl. aber auch dagegen: Amerus, *op. cit.*: Dyapason dicitur quasi ‚de octo' et dicitur a dya, quod est ‚de', et pan, quod est ‚totum', eo quod omnes coniunctiones in se continet... (CSM 25, 81: XIX, 5);
vgl. ferner Anon. A. de Lafage, zit. anschl. (g).

Ähnlich wie bei den „octo"-Erklärungen verhält es sich wohl auch, wenn die Endsilbe (diapa)son nicht – wie es der lautlichen Verwandtschaft entspräche – auf „sonus" bezogen (vgl. oben (d)), sondern sogleich durch das sonus-Synonym „vox" erklärt wird:

vgl. Lambertus, *Tract. de musica* (vor 1279): ...dicitur diapason a dia, quod est ‚de', et pan, quod est ‚totum' vel ‚omnis', et son, quod est ‚vox' (CS I, 259 a);
fast gleichlautend Anon., *Tertium principale* (um 1400) XVIII (CS IV, 229 a).

Wird die Erklärung mit „vox" gar noch für das Wortfragment (diates)saron in Anspruch genommen, so kann es sich wohl nur um mechanische Übertragung von diapason her handeln:

vgl. Lambertus, *op. cit.*: ...dicitur diatessaron a dia, quod est ‚de', et tetra, quod est ‚quatuor', et saron, quod est ‚vox' (CS I, 258 b);
fast gleichlautend Anon. 1 CS I (299 a), der indes bei diapason „son quod est ‚sonus'" etymologisiert (298 a); das *Tertium principale* verzichtet auf den saron-Zusatz (CS IV, 228 a).

Petrus dictus palma otiosa projiziert sogar die seron = vox-Erklärung wieder zurück auf diapason, faßt also das Fragment (diapa)son möglicherweise als Kontraktion von seron (= saron) auf:

Compendium de discantu mensurabili (1336): ...dicitur diapason a dia, quod est ‚de', et pan, quod est ‚totum', et seron, quod est ‚vox'... (ed. Wolf, SIMG XV, 1913/14, 511).

(g) Aus der Ausrichtung auf die Erschließung der „proprietas rei" erklärt es sich schließlich auch, wenn von diapason häufig mehrere unterschiedliche Etymologisierungen nebeneinander angeführt werden:

vgl. oben (c) Johannes de Garlandia, Marchetus v. Padua; (e) Anon. Mettenleiter, *Summa musicae*, Anon., *Tract. de musica plana et mensurabili*; (f) Anon., *Vatikan. Organum-Trakt.*, Anon. St. Emmeram, Amerus.

Diese mehrfachen Etymologisierungen widersprechen sich nicht (und schließen einander noch viel weniger gegenseitig aus); denn sie sollen ja gerade die verschiedenen Eigenschaften bzw. Aspekte der einen Sache Oktave aus dem Wort diapason heraus (d.h. in möglichst sinnenfälligem Bezug auf dessen Klanggestalt) zur Sprache bringen. Deshalb verfehlt z.B. Wolfs Kritik an dem von ihm hg. Anon. dessen eigentliche Intention: „Wäre... die gegebene Etymologie [„Pason graece, latine ‚octo'; dia ‚duo'", s. oben (c)] richtig, so würde ja diapason die Doppeloktave sein" (loc. cit.; Wolf interpretiert demnach im Sinne von „acht mal zwei"). Vielmehr wird hier von jedem Wortbestandteil her einzeln auf einen selbständigen Aspekt des

Oktav-Phänomens angespielt: das (mittelalterlich-etymologisch verstandene) Wort diapason ermöglicht es dem Leser gewissermaßen, an die Proportion der Extremstufen und an die Zahl der von diesen eingeschlossenen Tonstufen gleichzeitig zu denken.
Aus diesem Grunde können (ähnlich wie bei den Konkretisierungen der Oktav-„Totalität", s. oben II. (1)) auch recht unterschiedliche Aspekt-Kombinationen begegnen, wobei sich der Autor auch einer persönlichen Gewichtung und Wertung nicht zu enthalten braucht – ohne jedoch die eine gegen die andere Erklärung grundsätzlich auszuspielen:

vgl. Anon. A. de Lafage (12./13. Jh.): Diapason vero interpretatur ‚de octo' sive ‚de omnibus'. ‚De octo' interpretari dicitur, quia per octo voces intendi vel remitti cognoscitur. ‚De omnibus' nichilominus recte interpretatur, quia omnes coniunctiones et consonantias... in se continere probatur (ed. Seay, Ann. Mus. V, 1957, 17: V, 12–14).

Denn auch hier gilt ein methodisches Prinzip, wie es Johannes Affl. mit Blick auf die analog vielseitigen musica-Etymologien nachdrücklich formuliert hat:

op. cit.: Si quis autem de musicae appellatione melius sentit, ei nos nequaquam invidemus, quia, ut ait Paulus, singulis dividit prout vult Spiritus Sanctus (CSM 1, 55: III, 11).

(h) Regelrecht „de verbo ad verbum" übersetzt wird der Ausdruck diapason erst seit der 2. Hälfte des 15. Jh. unter dem Einfluß des Humanismus, wobei nun das Präfix diamit lat. und ital. ‚per', frz. ‚par', dtsch. ‚durch' bzw. ‚über' wiedergegeben wird. Den Übergang von mittelalterlicher Etymologie zu humanistischer Übers. markieren Autoren wie Johannes Gallicus oder Fr. de Brugis, die ‚de' und ‚per' noch nebeneinander nennen:

Joh. Gallicus, *Ritus canendi* (vor 1473) I, 3: Dyapason... dicta videlicet a dya, quod est ‚de' vel ‚per', et pan ‚omne' vel ‚totum', eo quod omnes huiusmodi vocum aggregationes ipsa contineat et, ut pia mater, in sinu suo foveat ac enutriat (CS IV, 302a; vgl. 350a ff.);
Fr. de Brugis, *Tract. de tonis* (1499/1500; zum Titel vgl. Stroux, Mf XVIII, 1965, 451): Diapason enim grece, ‚per totum' vel ‚de toto' latine dicitur quum tota musice differentia in ea virtualiter continetur atque tota vis pendet harmonie (ed. Massera 82f.);
Joh. Hothby, *op. cit.*: ...diapason Graece ‚per omnes' de verbo ad verbum exprimitur... (CSM 10, 71);
Fr. Gafori, *Practica musice* (Mailand 1496) I, 7: Dicta enim est diapason ‚per omne': quasi omnibus discretis sonis melopeiam seu modulationis effectionem sustinens (f. B 2');
vgl. ferner Tinctoris, Zarlino, Berardi, Mersenne, zit. oben II. (1).

Bei dtsch. bzw. in Deutschland schreibenden Autoren setzt sich die Wiedergabe von dia durch ‚per' gegenüber ‚de' erst im früheren 16. Jh. allmählich durch (vgl. die – hier noch konkurrenzlose – dia = de-Etymologie bei Wollick 1501, zit. oben II. (2) (d)). Einer der ersten Belege nördlich der Alpen für die per-Übers. findet sich in D. Tzwyvels *Introductorium musice pract.* (Münster 1513); hier ist Gafori nicht nur namentlich genannt, sondern auch der soeben zit. Passus aus seiner *Practica musice* fast wörtlich wiederholt (ed. Kaiser 226: VII, 69f.). Zu den beiden dtsch. dia-Übers. vgl. noch J. Mattheson:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739) I, 7: Daß aber die Octaven mit ihrem griechischen ursprünglichen Kunst-Nahmen Diapason, d. i. über alle, genennet werden..., wird hierbey zu bemercken nicht undienlich seyn... (45);
Die Griechen nannten diese Qvart Diatessaron, per quatuor sc. chordas, durch vier Saiten gehend (47).

Die vielfältigen Worterklärungen sind dem Verständnis des komplexen Oktav-Phänomens gewiß zugute gekommen. Sie haben darüber hinaus dem Leser aber auch das Fremdwort diapason selbst nahegebracht: es plausibel, vertraut und interessant zugleich werden lassen und dabei immer wieder auch seine bes. Eignung zur vielsagenden Oktav-Benennung bestätigt und bekräftigt.
Einerseits als etablierter musiktheor. Terminus in Antike und Mittelalter also klar der Oktave zugeordnet, ist das Wort diapason andererseits jedoch keineswegs definitiv auf diese eine Funktion festgelegt worden. Vielmehr scheinen gerade die zahlreichen Etymologisierungen wie später auch die humanistischen Übers. „de verbo ad verbum" bewußt gemacht zu haben, daß der Terminus diapason als solcher – sofern in seiner überkommenen Form als Bezeichnungsfragment beim Wort genommen – sich nur ganz allgemein auf die Momente von „Vollzähligkeit", „Vollständigkeit" oder „Vollkommenheit" bezieht, ohne die Oktave als klar definiertes mus. Phänomen selbst konkret anzusprechen.
So hat gerade das mittelalterliche Interesse an dem, was der Terminus als Wort tatsächlich zu „sagen" vermag, die Lösung des Ausdrucks diapason aus seiner traditionellen Bindung an die Oktave und seine Übertragung auf andere Phänomene vorbereitet, die sich in ähnlicher Weise durch irgend eine „Totalität" auszeichneten (Näheres unten IV.). Dergleichen Übertragungen – letztlich also der Verzicht auf diapason als Oktav-Benennung – waren um so leichter möglich geworden, als die lat. Musikterminologie mit dem Wort octava zwar nicht über ein wirkliches Äquivalent, immerhin aber über einen brauchbaren Ersatz für diapason verfügte.

III. Die Worterklärungen von diapason bemühen sich darum, herauszustellen, was mit diesem Wort auch ohne förmliche Definition – bzw. über förmliche Definition hinaus – über die Oktave ausgesagt werden kann. Und dementsprechend ist auch das VERHÄLTNIS VON DIAPASON UND OCTAVA (weitgehend analog auch das von diatessaron und quarta sowie von diapente und quinta) im lat. Musikschrifttum des Mittelalters (samt seinen Ausstrahlungen bis weit in die Neuzeit hinein) weniger durch definitorisch fundierte wechselseitige Abgrenzung charakterisiert als vielmehr durch die kontextbestimmte AD-HOC-AUSNUTZUNG DER JEWEILIGEN SEMANTISCHEN MÖGLICHKEITEN, d. h. also dessen, was jeder der beiden Termini auf seine Weise selbst schon als Wort „mitbringt" – und zwar als Wort, das seinerseits wiederum durch die vorausgehende Verwendungsgeschichte bereits mitgeprägt ist.
Mögen sich für den mittelalterlichen Leser demnach ihre nähere Bedeutung und Rolle in der Regel auch ohne Kommentar aus dem jeweiligen Sach-, Problem- und Textzusammenhang sowie aus der spezifischen Art des Terminusgebrauchs „ergeben" haben, so ist die heutige terminologiegeschichtliche Interpretation infolge der häufig recht lapidaren Verwendung immer wieder vor Schwierigkeiten gestellt. Denn einerseits muß sie in ihre Erwägungen einzubeziehen suchen, was ein mittelalterlicher Leser bei einem bestimmten Beleg kraft eigener Kenntnis und Erfahrung – insbes. dank den vielschichtigen Worterklärungen – auch an (mitgemeintem) Unausgesprochenem „herausgehört" haben kann. Gilt doch auch für weite Bereiche des Musikschrifttums (und zumal für so vielseitig auslegbare und beziehbare Termini wie dia-

pason), daß seine Wörter und Formulierungen „weniger durch das" wiegen, „was sie sagen, als durch das, was sie sagen wollen", und daß ihre „Kraft der Vergegenwärtigung größer" ist „als ihre begriffliche Genauigkeit" (Leclercq 1963, 267). Andererseits aber ist die Interpretation bei solcher Sachlage nicht nur mit der Gefahr konfrontiert, textliche Andeutungen oder Anspielungen (mithin beim historischen Leser vorausgesetztes Vorwissen: seine vorhergehende Orientierung wie auch deren Rückwirkungen auf den Terminusgebrauch selbst) zu verkennen. Sondern sie geht ebenso sehr auch das Risiko der Überinterpretation ein. Ohne den geringsten Anspruch erschöpfender Interpretation der jeweils ausgewählten Belege und im Bewußtsein vielfältiger Übergänge und Überschneidungen werden sich die folgenden Abschnitte deshalb darauf beschränken, in erster Linie die herausragenden Tendenzen des Gebrauchs und der Inbeziehungsetzung der beiden Termini bzw. Terminusgruppen zu veranschaulichen und gegeneinander abzuheben.

Dabei muß auch in Rechnung gestellt werden, daß die Oktave seit dem frühen Mittelalter zwar im Kontext historisch wandelbarer mus. Erscheinungen behandelt wird, selbst aber kompositionsgeschichtlichem Wandel nicht unterworfen ist. Nur die Akzentuierung der verschiedenen im diapason-Begriff seit der griech. Antike zusammengefaßten Einzelaspekte (Proportion, Tonschrittfolge, Abstand – letzterer als Zusammenklang oder Intervallschritt) und damit das Verhältnis zum Terminus octava wechselt je nach Sachbereich (theor. Grundlegung, mus. Elementarlehre, Melodie- oder Zusammenklangs- bzw. Klangfortschreitungslehre) und Musikart (z.B. Ein- oder Mehrstimmigkeit).

So scheinen denn Eigenarten des Umgangs wie auch Wandlungen im Umgang mit den beiden Oktav-Benennungen der mittelalterlichen lat. Fachterminologie weniger kompositions- als vielmehr ideen- und methodengeschichtlich bedingt zu sein: abhängig vor allem von philosophischer Bildung und Ausrichtung (zum Einfluß des spätmittelalterlichen Nominalismus s. unten III. (2) (b)) wie von sprachlichem Stil (z.B. von gräzisierenden Neigungen, s. unten III.(2)(c)) und Traditions-(Schul- oder Autoritäts-)Bindungen der Autoren (zitathafte Verbreitung, s. unten III. (2) (a)), aber auch von Bestimmung und Anspruch der Schriften selbst sowie von den spezifischen Bedürfnissen des jeweiligen mus. bzw. musiktheor. Sachbereichs (ebenfalls unten III. (2) (a)).

Konsequenzen hat dies nicht zuletzt für die terminologiegeschichtliche Darstellung. Denn je weniger sich die Wortverwendungen auf manifest kompositionsgeschichtliche Vorgänge beziehen und von dorther mit erklären lassen, und je mehr stattdessen mit – oft gleichzeitig nebeneinander wirksamen – unterschiedlichen ideen- und methodengeschichtlichen Einflüssen und Bindungen an unterschiedliche Traditionen gerechnet werden muß, desto weniger kann den überkommenen Belegen eine bloß chronologische Ordnung gerecht werden.

Aber auch eine Disposition nach strikt gegeneinander abgegrenzten Begriffen bzw. Begriffsaspekten verbietet sich angesichts einer Wortverwendungsweise, die beim Leser (wenn auch meist unausgesprochen) die übergreifende Kenntnis gerade des ganzen Aspektreichtums des vielschichtigen Oktav-Phänomens vorauszusetzen scheint.

Analoges gilt schließlich wohl auch im Blick auf den häufig gleichzeitigen Gebrauch von diapason und octava in ein und demselben Zusammenhang, der weniger auf begriffliche Kontrastierung abzielen dürfte als auf wechselseitige Ergänzung und Erläuterung (Näheres anschl. III. (1)). Und auch dort, wo beide Termini erklärtermaßen als begrifflich indifferent betrachtet und behandelt werden, würde sich eine isolierte Erörterung von diapason und octava in getrennten Abschnitten als wenig sinnvoll erweisen, weil das terminologiegeschichtlich durchaus relevante Moment begrifflicher Indifferenz dabei aus dem Blick fiele (s. unten III. (2) (b)).

Sollen die Belege für diapason und octava in ihrer Eigenart als musikgeschichtliche Quellen zum Sprechen gebracht werden, so empfiehlt es sich deshalb, die Darstellung nach allgemeineren terminologisch-methodischen und terminologiegeschichtlichen Gesichtspunkten zu gliedern und dabei vor allem die jeweilige Funktion und das Verhältnis der beiden Termini zueinander, aber auch das Interesse an und die Art des Umgangs mit ihnen im Musikschrifttum selbst zu thematisieren und der Disposition zugrundezulegen.

(1) Eine Reihe von Indizien – nicht zuletzt die Hartnäckigkeit der Worterklärungsbemühungen von diapason auch noch im späten Mittelalter – läßt vermuten, daß diapason und octava vor allem deshalb in ein und demselben Zusammenhang nebeneinander gebraucht worden sind, weil sie sich WECHSELSEITIG ERGÄNZEN UND ERLÄUTERN konnten.

(a) Der Fachausdruck octava ist (ebenso wie die anderen aus Ordinalzahlen gebildeten Fachwörter) aus der Intervallbeschreibung hervorgegangen. Und zwar erfaßt er (vor den unten III. (2) zu erörternden Bedeutungs-Nivellierungen bes. seit dem späten Mittelalter) speziell den ABSTAND einer bestimmten Tonstufe von einer anderen, indem er auf die ANZAHL DER EINBEGRIFFENEN DIATONISCHEN TONSTUFEN verweist. Bezugswörter der Ordinalzahlen sind in erster Linie chorda und vox, daneben nota, littera, clavis, regio, auch locus; diese sind in ausgedehnteren Erörterungen bei eindeutiger Sachlage jedoch schon seit der Spätantike häufig ausgefallen:

vgl. Boethius, *Inst. mus.* (frühes 6. Jh.) I, 20: Et ipsa quidem, id est proslambanomenos a mese octava [sc. chorda] est, resonans cum ea diapason symphoniam (ed. Friedlein 211, 25–27).

Der eigentliche Intervallname bleibt bei solcher Verwendung diapason; ihm wird durch die stufenzählende Abstandsnennung diejenige Information hinzugefügt, die dem Terminus selbst als Wort (trotz der pason = octo-Etymologien, die diesen „Mangel" auszugleichen suchen, s. oben II. (2) (f)) unmittelbar nicht entnommen werden kann:

vgl. *Scolica Enchiriadis* (2. Hälfte 9. Jh.) III: Disc.: Qui ptongi duplo distant?
Mag.: Quique semper per octavas regiones [sc. distant], quod diapason dicitur (ed. Schmid III, 146ff., = GS I, 200a);
Hucbald, *De harmonica inst.* (letztes Viertel 9. Jh.): ...ultima syllabarum, quae octavo loco a prima deponitur, si comparetur cum ipsa prima, eodem modo sonabit... Et est haec diapason consonantia... (GS I, 107b);
Regino v. Prüm, *De harmonica inst.* (um 900): ...cum octava chorda ad primam diapason consonantiam resonet... (GS I, 241b).

*

Exkurs 1: Der Bezugston solcher Abstandsnennung ist in der Regel variabel je nach der Lage des zu beschreibenden Intervalls

im Tonsystem. In der Tonartenlehre freilich werden die Abstände gewöhnlich von der Finalis aus gerechnet, ohne daß (wie z.B. in den folgenden Ausführungen von Guido und Eger) jedesmal ein einschlägig klärender Zusatz anzutreffen wäre:

vgl. Guido Aret., *Micrologus* (1025/26): ...autenti vix a suo fine plus una voce descendunt... Ascendunt autem ad octavam et nonam vel etiam decimam (CSM 4, 155f.: XIII, 17–19);
H. Eger, *Cantuagium* (1380): ...autenti, quia octavam a finali attingere possunt... (ed. Hüschen 61).

Auch im Versteil des *Mailänder Organum-Trakt.* (um 1100) beziehen sich alle lat. Ordinalzahlen unveränderlich auf eine einzige Tonstufe, hier allerdings (wohl in Anlehnung an die Darstellungsweise der Monochordlehre) auf die fundamentale Tonstufe A:

Primus modus et secundus currit quarta vocula. / Quapropter sunt organales octaua et septima (ed. Eggebrecht 111: 10f.; Übers. ibid. 116: „Der erste Modus und der zweite sind auf den vierten Ton (D) gerichtet. Daher sind dessen Organumtöne der achte (a) und der siebente Ton (G)"; mit den Ordinalzahlen octava und septima sind hier also – im Verhältnis zum „vierten Ton" – Quint und Quart gemeint).

Diese unanschaulich-umständliche Art der Intervallbeschreibung hat sich in der Mehrstimmigkeitslehre nicht eingebürgert; in aller Regel wird der Abstand stattdessen unmittelbar von dem seinerseits beweglichen Cantus bzw. Tenor aus angegeben. Immerhin aber sieht sich sogar noch Tinctoris veranlaßt, eigens darauf hinzuweisen, daß „haec vulgaria concordantiarum nomina", die „ordinali numero... instituta" seien, „secundum ordinem locorum, in quibus ipsae concordantiae ponuntur, sunt accipienda" (*Liber de arte contrapuncti* [1477] I, 2, CSM 22/II, 18: 37; zur Rolle der „vulgaria nomina" s. unten III. (2) (a)).

*

Bis ins späte Mittelalter dominiert die Verwendung der lat. Ordinalzahlen zur bloßen Abstandsbenennung. Die griech. Termini hingegen sind von Anfang an auf ein ganzes Intervall bezogen, wobei stets das symphone Verhältnis der Extremstufen im Vordergrund steht:

vgl. etwa die präzise Formulierung im Mensura-fistularum-Text *Cuprum purissimum* (seit 10./11. Jh. überl.): Octava [sc. fistula] quoque sit dupla primae, et inter eas symphonia diapason, quae semper ex diatessaron et diapente componitur (ed. Sachs 57: 13).

Der mittelalterliche Leser, vertraut mit diversen Worterklärungen, soll das Faktum symphoner Verhältnisse geradezu aus den Wörtern selbst „heraushören", wie Heinricus Augustensis unter gleichzeitigem Hinweis auf den „Wohlklang" der griech. Intervallnamen zu verstehen gibt:

Musica (11. Jh.): Disc.: Cur in nominandis spatiis magis graecis quam latinis utimur verbis?
Mag.: Quia magis euphonice sonant, et quia accomodatiora sunt ad similitudinem vocabuli.
Disc.: Quare dicis „ad similitudinem vocabuli"?
Mag.: Quia non sunt pura vocabula, sed semper, cum dicitur verbi gratia: „canta mihi diapason, vel diapente, sive diatessaron", subauditur „consonantiam", quae dicitur vel diapason, vel diapente, vel diatessaron (DMA A VII, 47f.: 77f.).

Auch eine Glosse zu den *Flores musicae* (1332/42) des Hugo Spechtshart v. Reutlingen betont, streng genommen sei diapason nicht einfach als ‚Intervall', sondern als ‚consonantia' zu bezeichnen:

proprie diapason non dicitur modum [sic], sed consonantia potius (ed. Gümpel 82, zu V. 379f.: „Extat et iste modus vocum concordia dictus, / Nam voces summas semper concordat ad imas").

Und Joh. Boen, der octava auch bereits als Intervallnamen gebraucht (s. auch unten III. (2) (a)), will den Namen dyapason (nicht anders als dupla) gar vom proportionalen Verhältnis der Extremstufen herleiten:

Musica (1357) IV: Harum autem quatuor consonantiarum genus dulcius et optimum est octava, quam duplam Gallici, dyapason Greci nomine tracto a proportione denominant propter nimiam similitudinem, ymo quasi ydemptitatem inter suos terminos (ed. Frobenius 66: IV, 15).

Hinter dieser Worterklärung steht wahrscheinlich die Erinnerung an die dia = δύο = duo-Etymologie (s. oben II. (2) (c)), worauf im dyapason-Präfix auch die – bei Boen allerdings überhaupt massierte – Verwendung des y hindeuten mag. Auffällig ist freilich, daß Boen nicht diese Art der Etymologisierung selbst bietet, sondern eine vollständige Silbenableitung bringt (ibid. 42: I, 107, zit. oben II. (2) (d)).

Im Unterschied zu den griech. Termini werden die lat. Ordinalzahlen auch für verminderte und übermässige Abstände verwendet, sofern die Stufenzahl selbst die gleiche bleibt. Bereits die *Musica Enchiriadis* (2. Hälfte 9. Jh.) vermerkt, daß „in diatessaron... non per omnem sonorum seriem quartis locis suaviter sibi ptongi concordant" (ed. Schmid 48: XVII, 10–12; = GS I, 169a f.) – ein Faktum, das die *Musica Enchiriadis* durch die auf Quintgleichheit hin konzipierte Dasia-Notation insofern noch begünstigt, als sich in dieser bei Bewegung in parallelen Quarten (dies meint die knappe Formulierung „in diatessaron") die Anzahl der Tritoni gegenüber dem regulären Tonsystem verdoppelt. Guido betont in seiner Kritik an der Dasia-Notation dementsprechend, daß im regulären Tonsystem durchaus auch „quidam soni a suis quintis omnino discordent" (*op. cit.*, CSM 4, 113: V, 22). Nur mit Hilfe des b rotundum habe z.B. der Ton f unter sich „quintam ad se resultantem per diapente", präzisiert Aribo einige Jahrzehnte später (*De musica* [um 1070], CSM 2, 10: 91): durchaus nicht ein jeder Oktav-, Quint- oder Quartabstand repräsentiert also automatisch auch schon ein diapason, diapente oder diatessaron.

So klingt es fast wie eine Kritik an Boethius, demzufolge die drei symphoniae „ab antecedentis numeri nominibus nuncupantur" (*Inst. arithmetica* [frühes 6. Jh.] I, 1, ed. Friedlein 11, 13f.; in Zusammenhang zit. oben II. (2) (b)), wenn Engelbert v. Admont insistiert:

De musica (um 1300): Et notandum, quod diatessaron et diapente proprie non constituuntur nec diffiniuntur numero vocum, sed proportione earum. Unde non sufficit dicere, quod diatessaron sit consonantia IIII. vocum, sed addendum est habentium duos tonos et semitonium... (GS II, 317a f.).

Doch hatte auch Boethius selbst bereits an anderer Stelle dieses Problem zur Sprache gebracht: seien die einzelnen einbegriffenen Tonstufen für sich nicht exakt bestimmt, so könne es geschehen, „ut prima vox ad quintam vocem diapente non contineat consonantiam" (*Inst. mus.* V, 2, ed. Friedlein 353, 12f.).

Zumal seit dem 13. Jh. häufen sich in Zusammenhang mit Fragen der Akzidentiensetzung die warnenden Hinweise:

vgl. Anon., *Vatikan. Organum-Trakt.* (1. Hälfte 13. Jh.): uidendum igitur que uoces reddant diapente uel diatessaron. [Reihenfolge orig.] uel diapason. et que non. non enim omnes .4. uoces uel omnes .5. uel omnes .8. que in manu possunt assignari possunt reddere diatessaron. uel diapente. uel diapason. quia non quelibet .4. uoces reddunt diatessaron. nisi per b. rotundum. similiter nec quelibet .5. diapente. nisi per b. rotundum. nec

quelibet .8. diapason. nisi per b. rotundum (ed. Zaminer 185, 8–13);
Anon. St. Emmeram (1279): Et nota, quod quelibet octaua uox non facit dyapason, ut a H graui in b rotundum acutum et ab b rotundo acuto in h quadratum superacutum aut e conuerso (ed. Sowa 118, 10–13).

Eger formuliert schließlich lakonisch:

op. cit.: Diatessaron est quarta... Tritonus etiam est quarta... (ed. Hüschen 41).

Um der Eindeutigkeit der Intervallbestimmung willen werden deshalb im späten Mittelalter die unterschiedlichen Arten von „Oktaven" etc. auch durch spezifizierende Zusätze (verus, verax, falsus; maior, minor) eigens gegeneinander abgegrenzt. So wechseln die beiden Quellen (15. Jh.) der *Ars nova* (zw. 1316 u. 1324/25) von Philippe de Vitry in Zusammenhang mit der Oktav-Versetzung mittels roter Noten zwischen „octava vera" und „diapason": der Zusatz soll wohl klarstellen, daß es sich bei der octava auch wirklich um ein diapason handelt:

Ms. Roma: Secundo apponuntur rubeae [sc. notulae], quia cantantur in octava vera loci ubi sunt sitae...
Ms. Paris: Secundo ponuntur rubeae, ut pronuntientur in diapason... (CSM 8, 28: XIX, 7);
vgl. ferner Anon. ex Cod. Vat. Lat. 5129 (um 1400): Diapason est octava verax et naturalis, quae... procedit aliam in litteram (CSM 9, 35);
M. Agricola, *Musica Choralis Deudsch* (Wittenberg 1533): Diapason. Eine volkomene Octaua / welche inn sich beschleust alle obgenannten interualla... (f. C8');
s. auch unten III. (2) (b).

Analoge Präzisierungsabsicht (im Sinne symphoner Abstände) darf wohl auch dort schon vorausgesetzt werden, wo Autoren seit dem hohen Mittelalter in Sacherörterungen unterschiedlicher Thematik, die sich primär der lat. Ordinalzahlen bedienen, nach Glossenart die griech. Termini zusätzlich einfließen lassen (aus der Sprachsituation heraus wäre normalerweise jedenfalls eher umgekehrt eine lat. Glossierung der griech. Wörter zu erwarten):

vgl. Johannes Affl., *De musica* (um 1100): Omnes itaque autenti a finali suo ad octavam, quod est diapason, regulariter ascendunt, licenter ad nonam vel decimam (CSM 1, 92: XII, 8);
Anon. A. de Lafage (12./13. Jh.): Discantus igitur in unisono aut in quarta, id est diatesseron, aut in quinta, id est diapente, aut duplari euphonia diapason debet incipere et per aliquam harum consonantiarum... respondere... (ed. Seay, Ann. Mus. V, 1957, 34: XIV, 10).

Bei Terz-Abstand dienen die griech. Benennungen zugleich der Unterscheidung zwischen den beiden Spielarten:

vgl. Engelbert v. Admont, *op. cit.*: ...fit saltus vel de aliqua voce ad tertiam, sicut in ditono et semiditono; vel ad quartam, sicut in diatessaron... (GS II, 325a).

So wie die lat. Ordinalzahl benennt, wieviele diatonische Tonstufen das diapason einschließt (quinta und quarta bieten nur eine Übersetzung der in diapente und diatessaron bereits enthaltenen Zahlenangaben), so stellen umgekehrt erst die griech. Termini ganz klar, daß die achte, fünfte und vierte mit der ersten Tonstufe zusammen ein symphones Verhältnis ausprägen. Wie sehr den Autoren daran gelegen ist, dies unmißverständlich zum Ausdruck zu bringen, mag auch daraus gefolgert werden, daß in manchem Text anstelle von octava (auch in nächster Nachbarschaft zu quinta und quarta) die genuine Proportionsbezeichnung duplex (vox) bzw. dupla anzutreffen ist (vgl. auch die „duplaris euphonia" beim soeben zit. Anon. A. de Lafage):

vgl. Ps.-Guido Caroli loci, Organum-Trakt. (frühes 13. Jh.): Si cantus ascendit duas voces et organum incipit in duplici voce, descenderit tres voces et erit in quinta... (CS II, 191b);
Anon., *Vatikan. Organum-Trakt.*: Si cantus ascenderit duas uoces. et organum incipiat in dupla. descendat organum .3. uoces et erit in quinta... (ed. Zaminer 186, 47f.);
vgl. auch Anon. 2 CS I (um 1300): Et dico duplam id est octavam, quod est diapason (CS I, 312a); ähnlich Anon. 3 CS I (um 1300; 324af.); s. auch unten III. (2) (b).

Johannes de Grocheio bedient sich sogar wiederholt des Zusatzes „proportio":

De musica (um 1300): Triplum vero est cantus ille, qui supra tenorem in diapason proportione incipere debet et in eadem proportione ut plurimum continuari (ed. Rohloff 1972, 146, 17–19: 191, u. passim).

*

Exkurs 2: Die Formulierung Grocheios verweist bereits auf das Prinzip der von der Musikgeschichtsforschung so genannten „Lagenstimme" (vor allem 14.–16. Jh.), demzufolge der Bewegungsraum der Stimme in seinem Abstand zum Tenor festgelegt ist. Es entspricht diesem Konzept, wenn die abstandsbezogenen Intervallnamen bisweilen auch selbst als Stimm-Benennungen gebraucht worden sind. So trägt die 3st. Lectio „*Jube, domine, benedicere*" in der um 1372 geschriebenen Hs. Engelberg 314 (f. 53') die Zusätze „octava", „quinta" und „quarta" (letzteren wohl irrtümlich, möglicherweise anstelle von „prima", wie Handschin annimmt, vgl. SJbMw III, 1928, 76f. u. Notenbeilage 8, Nr. 8).
Einige spätmittelalterliche Satzlehren verwenden die griech. Intervallnamen in analoger Funktion. In einem Text, der in der Hs. Napoli, Bibl. Naz., XVI. A. 15 (15. Jh.), überliefert ist, wird die dem „cantus" hinzuzufügende Stimme wahlweise „diapason", „diapente" oder „organum" genannt:

Si cantus ascendit unam, diapason descendit tres [sc. voces]... Si cantus ⟨des⟩cendit unam, diapente ascendit tres. Si cantus descendat tres, organum ascendat unam... (ed. Sachs 1971, 251).

In der Hs. Bergamo, Bibl. Civica „A. Mai", Sigma IV. 37 (1487), begegnet sogar die Formulierung „dyapason siue motetus":

contratenor sit dyapente subtus tenorem et dyapason [Stimme, hier im Abstand der großen Sept zum Contratenor] sit ditonus supra tenorem. tunc dyapason siue motetus erit dyapente cum dictono supra contratenorem. Si autem triplum siue dyapason cum dyapenthe fuerit diapente supra tenorem resonabit tibi dyapason cum tono (ed. Sachs 1974, 127);

zur leichteren Durchschaubarkeit der Lehre hat solcher Wortgebrauch schwerlich beigetragen.

*

Exkurs 3: Musikterminologisch folgenlos geblieben ist die in frühmittelalterlichen Martianus-Capella-Kommentaren sporadisch anzutreffende Verwendung von octava als Proportionsbezeichnung im Sinne von sesquioctava (ratio epogdoa). Sie ist offenbar zurückzuführen auf eine Textverstümmelung in der Beschreibung des Apollo-Hains mit den nach mus. Proportionen klingenden Baumwipfeln:

De nuptiis Philologiae et Mercurii (um 400) I, 11: at media ratis per annexa succentibus duplis ac sesquialteris nec non etiam sesquitertiis, sesquioctauis etiam sine discretione iuncturis, licet interuenirent limmata, concinebant (ed. Dick 11, 4–7).

In der von Johannes Scotus (Eriugena) und Remigius Autiss. benutzten Textfassung ist anstelle von „sesquioctauis" nur von „octauis" die Rede (vgl. auch den krit. App. bei Dick, loc. cit.).

Diese verstümmelte Proportionsbezeichnung faßt Johannes (mit dem sprachlichen Rüstzeug der ars musica anscheinend weniger souverän vertraut als Hucbalds Mitschüler Remigius) offenbar als selbständigen Terminus technicus der Proportionenlehre auf, wie eine beiläufige Bemerkung schon vor dem betr. Martianus-Zitat vermuten läßt:

Annotationes in Marcianum (wohl 3. Viertel 9. Jh.): ...quoniam vero medii soni rationibus epogdois, quas octavas dicunt, ut sunt VIIII et VIII, sibimet coniunguntur (ed. Lutz 18, 20f.);

im Ausgang von der einschlägigen Martianus-Stelle selbst („octauis etiam sine discretione iuncturis") erklärt er dann octava wiederholt als Synonym von tonus (Ganzton):

...octavis etiam succinentibus, id est tonis (18, 31f.);
...in mediis vero octavas et limmata, hoc est tonos et emitonia, succinere (18, 35f.).

Remigius hingegen läßt sich von der gleichen Martianus-Stelle sprachlich nicht weiter beeindrucken und rückt sie ohne Umschweife im Sinne der geläufigen Terminologie zurecht:

Commentum in Martianum Capellam (um 900) I: OCTAVIS id est sesquioctavis sive epogdois, IUNCTURIS id est consonantiis, SINE DISCRETIONE id est sine intervallo (ed. Lutz 87, 27–29).

Beide Autoren versuchen sich zugleich auch an einer Art wörtlicher Übers. von ep-ogdous durch „super-octavus"; diese hat freilich nur die Funktion einer Worterklärung, ohne als Übersetzungsterminus Eingang ins Fachvokabular gefunden zu haben:

vgl. Johannes, *op. cit.*: EPOGDOI. Epogdous dicitur superoctavus quia novenarius superat octonarium in octava sua parte (ed. Lutz 58, 15f.);
Remigius, *op. cit.* II: Epogdous dicitur quasi epiogdous, id est superoctavus. Novem enim habent intra se octonarium et eius octavam, id est unitatem (ed. Lutz 152, 16f.).

*

(b) Wird mit den lat. Ordinalzahlen primär ein Abstand benannt, so kann mit den griech. Termini, wie schon in der Antike, auch speziell eine von symphonen Extremstufen eingeschlossene Tonschrittfolge mit wechselnder Halbtonlage gemeint sein, die auch noch im Mittelalter gern als tetrachordum, pentachordum etc. beschrieben wird (s. auch oben I. (1)).
Diese Verwendung begegnet vor allem in der Lehre von den Intervallspecies – vgl. die bes. anschauliche Darlegung im anon. *Liber specierum* (2. Hälfte 11. Jh.):

Quot species habet diatessaron? Tres. Et unde componuntur? De tono, semitonio et tono; vel de semitonio, tono et tono; vel de tono et tono et semitonio (ed. Smits van Waesberghe 35: 54f.) –

sowie in der hieran anknüpfenden Tonartenlehre:

vgl. Boethius, *op. cit.* IV, 15: Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quod eosdem tropos vel tonos nominant (ed. Friedlein 341, 19–21); zit. etwa von Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25; CSM 3/VI, 87: XXXV, 8).

Jede Tonart besitzt für den mittelalterlichen Autor sozusagen „ihr diapason", das sie „durchläuft", und das sich seinerseits wiederum aus analog variablen species diapente und diatessaron zusammensetzt;

vgl. Anon., *Alia musica, Nova expositio* (um 890, vgl. ed. Chailley 60): In responsoriis namque nocturnis vel diurnis, seu quibuslibet ecclesiasticis cantilenis, ipsae plagae... species diapason quas a graviore parte inchoaverant prout libuerit percurrunt (ed. Chailley 198: § 136, = GS I, 139a);

Willehelmus Hirsaug., *Musica* (vor 1069): Diapason proti a .D. in .a. diapente, ab .a. in .d. diatessaron, e converso a .d. in .G. diapente, a .G. in .D. diatessaron bifariam construunt... Quatuor principales chordae proti .A.D.a.d. quia aequaliter omnes tono remittuntur [d.h. unter sich eine Ganztonstufe haben], et prima specie diatessaron intenduntur, primi modi qualitatem reddunt (CSM 23, 66: XXXVII, 1 u. 7);
Quaestiones in musica (frühes 12. Jh.): Cum enim omnis tonus in toto suo id est in tota diapason nominetur, veraciter et in suis partibus diatessaron scilicet ac diapente considerare debemus, species diatessaron ac diapente non plures quam quatuor scimus esse (ed. Steglich 24).

Mag das Interesse der *Alia musica* vor allem der symphonen Begrenzung des jeweils durchmessenen Oktavraums gelten, so unterscheidet die *Musica Enchiriadis* ausdrücklich zwischen tonartlich (d.h. durch wechselnde Halb- und Ganztonlage) geprägten „neumae" bzw. „modulationes" (ed. Schmid 13ff.: VIII, 5ff., = GS I, 156aff.). Und es wird als Folge der je nach Tonart variablen Binnenstruktur des diapason erkannt und erklärt, wenn z.B. jede Versetzung einer Melodie auf eine andere Tonstufe als Überführung dieser Melodie in einen anderen modus zugleich einen gravierenden Eingriff in deren Charakter bedeutet:

vgl. Anon. Vivell (um 1070): Hi... sunt quattuor modi vel tropi, qui sic sunt distincti in cursibus suis... naturali diversitate specierum diapason, quae unicuique modo naturaliter competunt, ut alter modus non tribuat locum alteri modo in sua sede, id est in sua specie diapason ubi ipse sedet et principatur. Et vere non tribuit locum, id est sedem suam, nam aut transformat aut nunquam recipit neumam alterius (ed. Smits van Waesberghe 130: 77–80; der Text kommentiert Guidos *Micrologus*: „Hi sunt quattuor modi vel tropi..., qui sic sunt ab invicem naturali diversitate disiuncti, ut alter alteri in sua sede locum non tribuat, alterque alterius neumam aut transformet aut numquam recipiat" [CSM 4, 133: X, 2–4]).

Je zwei toni sind nicht nur durch gemeinsame Finalis, sondern auch durch analoge diapason-Struktur (gemeinsame species diatessaron und diapente in wechselnder Folge) miteinander verbunden (deshalb die Vierzahl der modi vel tropi):

vgl. Johannes Affl., *op. cit.*: Cum igitur octo toni per totidem diapason currant, sicut semper duo toni id est magister et discipulus cohaerent, sic et eorum diapason connectuntur... (CSM 1, 93f.: XII, 28f.).

Vom Tonvorrat (D–d) her identisch allerdings ist das diapason des 1. und 8. tonus; doch bestehen essentielle funktionale Unterschiede:

vgl. Jacobus Leod., *op. cit.* VI: [primus] convenit cum octavo tono, quia eadem diapason species primo modo servit et octavo, sed in fine distinguitur, et quia alias habent principales voces mediantes et alias differentiarum sedes et alias psalmorum intonationes (CSM 3/VI, 108: XLIII, 7).

Die Vorstellung von einer regelrechten Tonschrittfolge scheint wiederholt auch in der charakterisierenden Wortwahl von Intervallbeschreibungen (cantilena, cantus, modulatio, progressio) ihren Ausdruck gefunden zu haben:

vgl. Chalcidius, *Commentarius in Platonis Timaeum* (um 400): Quibus [sc. diatessaron et diapente] compositis in ordinem nascitur ea cantilena, quae epogdous et diapason uocatur, propterea epogdous, quia ueteres musici octo solis chordis utebantur... (ed. Waszink 93, 6–8; epogdous, die Proportionsbezeichnung des Ganztons, ist hier fälschlich gebraucht und geht offensichtlich auf ein Mißverständnis des Gewährsmanns Theon v. Smyrna zurück, in dessen *Expos. rerum mathematicarum* [1./2. Jh. p. Chr.] es heißt: *γινόμενοι δ' ἀπ' ἀλλήλων ὄγδοοι, τὴν διὰ πασῶν* [ed. Hiller 51, 10f.; s. auch ed. Waszink, loc. cit.]); zur „historischen" Erklärung s. unten III.(2)(d);
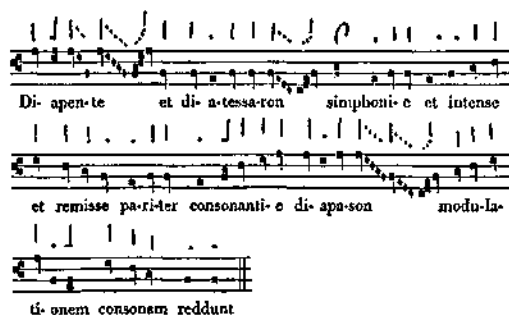
Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. ca. 1280 u. 1304): ...diapason dicitur a dia, quod est ‚de', et pan, quod est ‚totum'. Inde diapason quasi ‚cantus de toto' (ed. Cserba 60, 25f.; möglicherweise soll das Wort cantus hier allerdings – im Unterschied zur „Bewegungslosigkeit" des unisonus – auch nur allgemein das Moment der „inflexio vocis" ansprechen; vgl. Cserba 60, 30–33);
Anon. 2 CS I (um 1300): Diatessaron est cantus, qui continet quatuor voces... (CS I, 308a);
Anon. A. de Lafage: Diapente autem dicitur ‚de quinque'; quinque enim vocum modulatione elevatur vel deponitur (ed. Seay, Ann. Mus. V, 1957, 17: V, 10);
Aegidius Zamorensis, *Ars musica* (um 1300): ...diapente est progressio ab una uoce in quintam intendendo et remittendo (CSM 20, 98: XIII, 14).

Engelbert v. Admont zählt die vom diapente eingeschlossenen Tonstufen anhand der Solmisationssilben sogar einzeln auf:

op. cit.: ...diapente, id est de V. vocibus, sicut sunt istae: ut, re, mi, fa, sol (GS II, 309b).

Seit dem 11. Jh. werden dergleichen Tonschrittfolgen (oft Seite an Seite mit Intervallsprüngen der nämlichen Ausdehnung) auch durch Notenbeispiele exemplifiziert, so z.B. in der Melodiefassung des Merkspruchs „Diapente et diatessaron":

vgl. Odorannus v. Sens, *De divisione monochordi* (zw. 1032 u. 1034):



(ed. Huglo 225; vgl. Handschin, ZfMw X, 1928, 521; Gümpel, AfMw XXXV, 1978, 57);
vgl. ferner den auch über das Mittelalter hinaus häufig überl. Merkspruch „Ter terni sunt modi", der dem Hermannus Contractus zugeschrieben wird (Mitte 11. Jh.; GS II, 152f.; zu einer dtsch. Übers. des 18. Jh. s. unten III. (2) (c)), sowie die schrittweise ausgefüllten Intervallbeispiele etwa CS I, 164bff., 382b; CS III, 26a, 27a.

Das problemlose Nebeneinander von Tonschrittfolge und Intervallsprung läßt erkennen, daß es sich für die Autoren um zwei Spielarten des nämlichen Phänomens handelt, bei dem das proportional gesicherte Verhältnis der Extremstufen ausschlaggebend ist:

vgl. *Musica Enchiriadis* (2. Hälfte 9. Jh.): Diapente interpretatur ‚ex quinque', quod vel quinque sonorum connexione constet vel a quinto loco concordes sibi voces respondeant... (ed. Schmid 25: X, 15f., = GS I, 160af.);
Jacobus Leod., *op. cit.* VI: Etiam illi motus ex omnibus surgere possunt vocum sex compositionibus... nunc spissae (nunc plures ibi ponuntur voces), nunc rarae ubi pauciores, ubi spissior dicatur diatessaron si habeat quattuor voces quam si tres vel duas...; nunc interruptae, cum solae extremae alicuius consonantiae ponuntur voces, quamvis plures includat (CSM 3/VI, 198: LXIX, 34f.);
noch A. Berardi unterscheidet lapidar zwischen species „incomposta" (Intervall) und „composta" (Tonschrittfolge) (*Miscellanea mus.* [Bologna 1689] 95 u. passim).

Unter theor. Betracht ist die Unterscheidung zwischen Tonschrittfolge und Intervall bei der griech. Nomenklatur ebenso sekundär wie die zwischen Simultan- und Sukzessivintervall. Die Frage, welche der Spielarten im konkreten Fall gemeint ist, läßt sich meist nur aus dem Kontext heraus beantworten. In jedem Fall aber überspringt auch ein diapason-saltus eine jeweils exakt bestimmte Stufenfolge;

zu diapason im Sinne eines Melodiesprungs in der Texttradition des hohen Mittelalters vgl. Anon. Vivell (ed. Smits van Waesberghe 106f.: 82; vgl. Guido, *Micrologus*, CSM 4, 105: IV, 12, krit. App.); Johannes Affl., zit. oben II. (1); Berno, *Prologus in tonarium* (vor 1048; GS II, 64b); hieran anknüpfend Willehelmus Hirsaug., *op. cit.* (CSM 23, 54: XXI, 2); Theoger, *Musica* (um 1100; GS II, 185a); Johannes, *Summa musicae* (um 1300; GS III, 236b).

(2) Seit dem hohen Mittelalter nimmt zugleich die Zahl derjenigen Texte zu, in denen sich nur schwer oder gar nicht eine Neigung zu semantischer Differenzierung zwischen diapason und octava und zu entsprechender Terminusverwendung feststellen läßt. Zu beobachten (wenigstens aber wahrscheinlich zu machen) ist hier eher eine Tendenz zu begrifflicher Nivellierung, die bis zu wechselseitiger Austauschbarkeit der beiden Termini (bzw. Terminusgruppen) führen kann.

(a) Eine gewisse Nivellierung dürfte sich bereits aus dem vielfach recht fragmatischen Umgang mit den beiden Oktav-Benennungen ergeben haben.
So erweist sich der darzustellende Sachverhalt bei einem derart fundamentalen und bekannten Phänomen wie dem der Oktave in der Mehrzahl der Fälle wohl ohnehin als klar und eindeutig, so daß eine differenzierende Wortverwendung – oder gar definitorische Präzisierung – jedenfalls nicht unerläßlich ist, soll das Gemeinte unmißverständlich zum Ausdruck gebracht werden. Es ist deshalb auch nicht verwunderlich, wenn mit den lat. Ordinalzahlen in der Melodielehre vor allem Abstände je eines Einzeltons von einem anderen, in der Mehrstimmigkeitslehre aber, zumal seit dem späten Mittelalter, auch ganze Intervalle gemeint sind. Noch das WolfL (1787) betont, daß das Wort Octave eine „doppelte Bedeutung" besitze, „indem es nämlich den achten Ton des Systems, und dann den Umfang des ganzen Systems in sich faßt" (113). Sogar die griech. Intervallnamen werden bisweilen wie Abstandsbezeichnungen behandelt, so z.B. in diapason-Erklärungen als „octava vox":

vgl. Ps.-Odo, *Musica* (frühes 11. Jh.): Unde fit [sc. beim Gesang in Oktaven], ut, quando cantorum alter praecedit alterque subsequitur, nihil aliud sonet unus quam alter; quae diapason id est octava vox numeratur (GS I, 271a);
Secundum principale (um 1400): Totum autem spatium monacordi inter .Γ. graecum et semipherium secundum in duas partes aequales divide, et in medio eius .G. gravem pone, et ibi octavam vocem invenies, quae diapason vocatur (CS IV, 210af.; vgl. CS II, 463b);
Quartum principale (um 1400): Diapason vero... est octava vox a gravi... (CS IV, 280b, = CS III, 356a).

Auch ist in Rechnung zu stellen, daß die zusehends stärker praxisorientierte Musiklehre die lat. Termini allein deshalb schon zu bevorzugen begann, weil diese, im lat. Kontext der Choral- und Mehrstimmigkeitslehre, auch dem theor. weniger bewanderten Praktiker unmittelbar verständlich gewesen sind. Jacobus Leod. scheint hierauf anzuspielen,

wenn er octava als diejenige Oktav-Benennung ausgibt, die „gewöhnlich" (d.h. hier wohl „gemeinhin", etwa im Sinne von communiter) für das verwendet werde, was nach theor. Sprachgebrauch diapason heiße:

op. cit. II: Adhuc patet in praedicto cantu inter extremas voces ipsius diapason sex includi intermedias voces. Et ideo diapason vulgariter vocatur una octava, quia claudit in se voces octo, extremas et intermedias computando (CSM 3/IIa, 43: XIV, 19; vgl. ibid. 75: XXIX, 1: „Diapente... vulgariter dicitur una quinta").

Tinctoris spricht das pädagogische Motiv sogar offen aus. So wie er den *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476) mit einer tabellarischen Gegenüberstellung der griech. und lat. Intervall-Nomenklatur beschließt:

Quoniam vero hoc in opusculo quasdam coniunctiones Graece, quasdam Latine sc. vocabulis non vulgariter notis appellavimus, eas, ut facilius in eo contenta intelligantur, secundum communiorem loquendi modum interpretari mens est... Diapason, id est octava... (CSM 22/I, 103: LI, 2 u. 4),

so leitet er auch seinen *Liber de arte contrapuncti* (1477) ein:

...eas [sc. concordantias] vulgarioribus terminis secundum quos, ut facilior nostra sit eruditio, procedemus, interpretari mens est ... Diapason – octava... (CSM 22/II, 17: I, 2, 33f.; vgl. 90f.: II, 1, 10ff.);
vgl. ibid.: Communiter autem hoc ipsum diapason octava vocatur (CSM 22/II, 38: I, 8, 6); zu Tinctoris' nominalistisch bestimmter Oktav-Terminologie s. auch anschl. (b).

Noch N. Vicentino bezeugt ausdrücklich die Vorliebe der Praktiker für die lat./ital. Nomenklatur, wenn er von der „consonanza del Diateßaron" spricht, „laquale da prattici è detta quarta" (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica* [Rom 1555] 3).

Schließlich mögen auch die zahlreichen interlinearen Glossierungen nach Art von „diapason id est octava" zur Nivellierung beigetragen haben, zumal wenn sie bei Abschrift in den laufenden Text selbst einbezogen worden sind und dann um so leichter auch als regelrechte Gleichsetzungen aufgefaßt werden konnten – denkbar ist auch, daß Autoren bisweilen bereits von sich aus wie Glossatoren formuliert haben:

vgl. Hermannus Contractus, *Musica* (Mitte 11. Jh.): Nam cum duo septena vocum discrimina quatuor, ut dictum est, reddant quadrichorda, quaelibet vox in duabus prioribus suum diapason, quod est octava vel aequisonantia, in duabus sequentibus simili requirit licentia (GS II, 136a f.).

Seit dem 14. Jh. begegnen bei analogen Formulierungen bisweilen sogar Zusätze, die die Gleichsetzung bekräftigen:

vgl. Anon., Contrapunctus-Trakt. *Volentibus introduci* (2. Viertel 14. Jh.): Tertia decima species et ultima est dyapason... Dicitur autem dyapason vel octava, quod idem est (CS III, 26a).

Wenn dann ein Autor z.B. bei dem einen Intervall über nivellierenden Wortgebrauch quasi noch berichtet („vocatur"), beim nächsten hingegen auch selbst lapidar gleichsetzt („est"), so liegt hier wohl nur noch ein Zugeständnis an die stilistische Forderung nach Variatio sermonis vor:

vgl. den Johannes de Muris zugewiesenen Contrapunctus-Trakt. *Quilibet affectans* (2. Viertel 14. Jh.): Dyapente est species perfecta et vocatur quinta... Dyapason id est octava... (CS III, 59a f.); vgl. auch oben II. (2) (f) das Zitat aus dem *Liber musicalium*.

Für Petrus dictus palma otiosa scheint es denn auch einfach noch drei gleichwertige Oktavbenennungen zu geben:

Compendium de discantu mensurabili (1336): Diapason est quaedam alia species discantus, quae alias duplum vel octava nuncupatur... (ed. Wolf, SIMG XV, 1913/14, 511); zur Oktavbenennung duplum, dupla etc. s. oben III. (1) (a).

Es mag gleichfalls die Annahme der Austauschbarkeit bestätigen, wenn sich Texte der Satzlehre seit dem 12./13. Jh. bei der Darlegung analoger Sachverhalte (in Zusammenhang mit dem Beginnen und Schließen mehrst. Kompositionen) wahlweise der griech. oder der lat. Nomenklatur bedienen:

vgl. einerseits Anon., *Londoner Trakt.* (wohl noch 12. Jh.): Item componenti considerandum est quod, si libet, discantum cum cantu incipi licet vel in quinta vel in octava (ed. Schneider 116);
Ps.-Guido Caroli loci, Organum-Trakt. (frühes 13. Jh.): Si cantus est equalis et organum incipit cum cantu vel in quarta vel in quinta vel in duplici...; si incipit cum cantu, ascendet quatuor voces et erit in quarta... (CS II, 192b);
Anon., *Vatikan. Organum-Trakt.* (1. Hälfte 13. Jh.): Si cantus ascenderit 3 uoces et organum incipiat in dupla, descendat 2 uoces et erit in quinta (ed. Zaminer 186);
vgl. andererseits Anon., *Löwener Organum-Trakt.* (frühes 13. Jh.): Si cantus ascendat duas voces, et organum incipiat in dyapason, organum descendet tres voces et erit in dyapente super cantum... (CS II, 494b);
Franco v. Köln, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280): Modi autem operandi in istis [sc. in discantu] talis est processus: aut discantus incipit in unisono cum tenore... aut in diapason... aut in dyapente... aut in dyatessaron... aut in ditono... aut in semiditono... (CSM 18, 69ff.: XI, 29);
Anon. 4 CS I (wohl 9. Jahrzehnt 13. Jh.): Quidam finiunt [sc. in organo puro] cum puncto solo aut in diapason vel unisono vel diapente, raro autem in diatessaron... (BzAfMw IV, 88, 18–20);
W. Odington, *De speculatione musicae* (um 1300): Incipit autem [sc. in organo puro] superior cantus in diapason supra tenorem vel diapente vel diatessaron et desinit in diapason vel diapente vel unisono (CSM 14, 141: VI, 12, 9).

Die hier für den Zeitraum rund eines Jh. manifeste Wahlmöglichkeit zwischen griech. und lat. Nomenklatur ist freilich noch kein zwingendes Indiz für beliebige Austauschbarkeit, ebensowenig wie sie den Schluß auf einen unreflektiert-gleichgültigen Umgang mit den verfügbaren Termini schon nahelegen müßte. Denn die zuerst zit. Autoren könnten sich darauf verlassen haben, daß zu ihrer Zeit noch immer die traditionelle Vorstellung hinreichend wirksam gewesen ist, nach der die Mehrstimmigkeit primär auf symphonen Zusammenklängen beruht: ihre leitende Intention wäre dann gewesen, auf dieser Basis des Vorwissens den Schülern mit der verständlicheren lat. Nomenklatur entgegenzukommen.

Die anderen Autoren hingegen hätten möglicherweise mehr die schon seit dem frühen Mittelalter immer wieder erörterte Tatsache respektiert, daß sich eben doch nicht automatisch aus einer jeden octava etc. ein symphones Intervall ergibt (s. oben III. (1) (a)), und deshalb an der griech. Nomenklatur festgehalten, wie sie seit den ersten Mehrstimmigkeitslehren eingebürgert gewesen ist:

vgl. *Musica Enchiriadis* (2. Hälfte 9. Jh.): Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono. Quod licet omnium simphoniarum est commune, in diatessaron tamen ac diapente hoc nomen optinuit (ed. Schmid 37: XIII, 8–10, = GS I, 165b).

In poetischen Texten mag auch die „euphonia" der griech. Termini die Wortwahl beeinflußt haben. Zusätzlich dürfte sich beispielsweise im Weihnachtsspiel von Rouen (zw. 1454 u. 1474) auch noch der Zusammenhang zwischen Engelsmusik und musica mundana („proportion") auswirken; bemerkenswert allerdings, daß das diatessaron trotz seiner Zugehörigkeit zu den ewigen symphoniae

hier gemäß seiner aktuellen satztechnischen Geltung sehr distanziert behandelt wird:

Gabriel: Que chacune proportion / De musique y soit plainement...
Uriel: Dyatessaron oublion / Comme sonnant non doulcement, / Mais prenon plus communement / Dyapente, dyapason (nach Handschin, AMl VII, 1935, 101).

Erst eine Marginalie stellt dann auch noch die Verbindung zur lat. Nomenklatur der zeitgenössischen irdischen Musikpraxis und ihrer Theorie her:

Resonantiarum musicalium minor est Dyatessaron que vulgariter quarta dicitur. Unde Johannes de Muris de arte musice Dicit dyatessaron veluti minimam resonare (ibid. 102; der Hinweis bezieht sich auf die *Musica speculativa*, GS III, 250a).

Ob, wie bewußt und aus welchen Gründen ein Autor die jeweils gegebenen semantischen Möglichkeiten wirklich hat nutzen und vom Leser wahrgenommen wissen wollen, ist bei kommentarlosem Gebrauch mit Sicherheit kaum zu ermitteln. Schon gegen 1100 sind im nämlichen Text und bei analoger Funktion griech. und lat. Termini auch unmittelbar nebeneinander anzutreffen, wobei die Wahl des griech. Intervallnamens nur im ersten Satz mit einer Anlehnung an die Texttradition begründet werden kann:

vgl. Anon., *Organum-Trakt. v. Montpellier*: Organum est uox sequens precedentem sub celeritate diatessaron uel diapente... Postea primam uocem organi id est inceptionem ponat cum cantu uel inferius in diapason uel superius. uel in eadem uel in quinta uel in quarta. aliquando et in tertia uel sexta (ed. Eggebrecht 187, 1f. u. 5f.: 2 u. 4).

Als pragmatisch im Sinne einer „Vereinfachung der Bezeichnungsweise" hat Sachs die „Aufgabe der griech. Intervallnamen zugunsten der voces-Zählung" in der Klangschritt-Lehre seit dem frühen 13. Jh. (Gruppe II) interpretiert (1971, 247). In der Tat erweist sich der pragmatische – mithin terminologisch nur bedingt verbindliche – Charakter solcher Maßnahmen schon darin, daß der *Löwener Traktat*, der dieser Gruppe dem Lehrinhalt nach ebenso angehört wie der Traktat des Ps.-Guido Caroli loci, trotz bzw. neben seiner (lat.) voces-Zählung bei der Klangbeschreibung selbst an der griech. Nomenklatur festhält (vgl. die beiden Zitate oben in diesem Abschn. (a)). Und er zeigt sich beispielsweise auch darin, daß ein Autor sogar schon der Gruppe III (seit späterem 13. Jh.) bewußt – und zwar zusätzlich zur voces-Zählung – auf griech. Benennungen zurückgreift, um zu präzisieren, welche Intervalle mit der lapidaren (Sekundschritt-)Angabe „unam uocem" des näheren gemeint sein können. Ansonsten allerdings pflegt er – wie auch andere Autoren zumal des späten Mittelalters – zwischen griech. und lat. Nomenklatur recht freizügig (d. h. ohne erkennbare sachliche Motive) abzuwechseln:

Anon., Ms. Napoli, Bibl. Naz., XVI. A. 15 (Ms. 15. Jh.): Et est sciendum quod si cantus ascendit unam uocem per tonum uel per semitonum Discantus debet incipere in quintam uel in ottauam...
Alia regula Si tonus ascendit. Semidittonus a diapason descendit...
Si diatesseron ascendit in diapason inciperit...
Si quintam ascendit Tonus a diapason... (nach Sachs 1971, 258).

In begrenzten Sachbereichen kann die Wahl zwischen griech. und lat. Nomenklatur – zumindest indirekt – auch stärker vom Stand der Sachgeschichte selbst mit abhängen. So scheint die sich wandelnde kompositorische Rolle der nicht-symphonen Zusammenklänge (und ihrer Benennungen) in der Satzlehre seit dem 13./14. Jh. auch auf den Umgang mit den Benennungen der symphoniae selbst zurückzuwirken. Und zwar betrifft dies nicht nur das Problem verminderter bzw. übermäßiger Oktaven etc. (hierzu oben III. (1) (a)), sondern in steigendem Maße auch die imperfekten Konkordanzen bzw. Konsonanzen. Die Contrapunctus-Lehre der Stufe III b beispielsweise bedarf einer differenzierteren Intervall-Nomenklatur als die Lehre der Stufe IV b (nach Sachs 1974, 60, 92 u. passim). Denn die erstere geht von gewissen „Normverbindungen" aus und legt dem Schüler unterschiedliche Klangverbindungen nahe, je nachdem, ob Terz oder Sext groß oder klein sind, während die letztere nur noch in allgemeinster Form den Wechsel von perfekten und imperfekten Klängen regelt, ohne dabei dem Unterschied zwischen großer und kleiner Intervallspecies noch Gewicht beizumessen.
Der Contrapunctus-Trakt. *Quilibet affectans* (Stufe III b) geht denn auch noch konsequent von den griech. Benennungen aus:

Semiditonus, id est tertia minor, species imperfecta, requirit naturaliter post se unisonum...
Dytonus, id est tertia maior, species imperfecta, naturaliter requirit post se dyapente... (CS III, 59b);

ist eine verbale Unterscheidung zwischen den beiden tertiae aus Satzgründen erforderlich, und bietet sich hierfür die ohnehin differenzierende griech. Nomenklatur an, so liegt es nahe (und sei es nur aus Gründen sprachlicher Homogenität), auch bei den symphonen Zusammenklängen analog zu verfahren (vgl. das Zitat aus derselben Schrift oben in diesem Abschn. (a)).
Der etwa gleichzeitigen, jedoch durch einen „Grad äußerster Vereinfachung" gekennzeichneten Satzlehre *Cum notum sit* (Stufe IV b; vgl. Sachs 1974, 83) genügt demgegenüber die zwischen großem und kleinem Intervall nicht weiter spezifizierende lat. Benennungsweise:

Septem sunt consonantie [sc. in contrapuncto] videlicet unisonus, tertia, quinta, sexta, octava, decima et duodecima... (CS III, 60b).

Anders liegt der Fall bei der bes. stark traditionsverbundenen Monochordlehre (vgl. das Zitat aus dem *Secundum principale* oben in diesem Abschn. (a)) sowie bei den Intervall-Katalogen auch noch der spätmittelalterlichen Elementarlehre, die Vollständigkeit anstreben müssen und schon deshalb die exaktere griech. Nomenklatur bevorzugen. Ein wohl frz. Autor der Zeit um 1400 zählt bei der theor. Vorbereitung seiner Contrapunctus-Lehre die 13 Intervallspecies zunächst bei ihren griech. Namen auf:

Anon. ex Cod. Vat. Lat. 5129: Species musicae generales sunt tredecim, quae habent ostendere quomodo contrapunctus est ordinatus, videlicet unisonus, tonus, semitonus, dictonus, semidictonus, tritonus, diapente, tonus cum diapente, semitonus cum diapente, dictonus cum diapente, semidictonus cum diapente, diapason... (CSM 9, 30).

Zu Beginn der eigentlichen Contrapunctus-Lehre (Stufe IV b) verzichtet er dann auf eine Unterscheidung zwischen großen und kleinen Intervallen und bedient sich folgerichtig der lat. Nomenklatur (die zahlenmäßige Übereinstimmung der Intervalle ist zufällig, da der Autor im folgenden den Oktavrahmen überschreitet):

Sunt autem tredecim species musicae generales quae habent ostendere quomodo contrapunctus est ordinandus, unde sequitur primo unisonus, secunda, tertia, quarta, quinta, sexta, septima, octava, nona, decima, undecima, duodecima, tredecima, et istarum aliquae consonant et aliquae dissonant (ibid. 36).

(b) Sowenig selbst im späten Mittelalter generell (d.h. ohne Berücksichtigung insbes. des jeweiligen Sachbereichs und der individuellen Aussageabsicht) von einer „Tendenz zu begrifflicher Nivellierung" die Rede sein kann, so nahe mag sie doch für manchen Autor seit dem späteren 13.Jh. gelegen haben, der unter dem EINFLUSS NOMINALISTISCHER SPRACHAUFFASSUNG stand. Ihr zufolge galt wohl mehr oder weniger auch für das terminologische Verständnis von diapason und octava, was z.B. Aegidius Zamorensis um 1300 über die verschiedenen gebräuchlichen Tonart-Bezeichnungen (tonus, tropus, phthongus, modus) meint: „actu realiter idem dicunt, licet vocabula sint diversa" (*Ars musica*, GS II, 386a).
Ihren sprechendsten Ausdruck findet die Nivellierungs-Tendenz im *Terminorum musicae diffinitorium* (1473/74) von J. Tinctoris, das sich selbst über lange eingebürgerte spezifische Verwendungstraditionen (zumindest Verwendungsschwerpunkte) der einzelnen Nomenklaturen weitgehend hinwegsetzt:

Diapason equivocum est ad tria, nam concordantiam, conjunctionem et proportionem significat; unde pro primo significato sic diffinitur:
Diapason est concordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem perfecto diapenthe et diatessaron aut imperfecto diapenthe et tritono distantium effecta. Pro secundo sic:
Diapason est conjunctio ex distantia perfecti diapenthe et diatessaron aut imperfecti diapenthe et tritono constituta. Et pro tertio sic:
Diapason est proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se bis continet praecise, ut 2 ad 1, 4 ad 2 etc.
Et hic adverte, quod quotienscumque diapason per se invenitur, de perfecto intelligitur. Est enim triplex, scilicet perfectum et imperfectum et superfluum (ed. Machabey 15f.).

Angesichts dieser ausführlichen Definition, die alphabetisch an erster Stelle steht, kann sich Tinctoris beim Terminus octava wesentlich kürzer fassen; ein Unterschied zu diapason besteht nur darin, daß beim lat. Terminus (hier in Übereinstimmung mit der musiktheor. Verwendungstradition) das significatum „proportio" fehlt (allerdings wird octava gleich zu Beginn mit dupla praktisch gleichgesetzt):

Octava idem est quod diapason aut dupla: conjunctio et concordantia. Unde secundum haec duo significata eam ut diapason diffinies (ibid. 41).

Überhaupt keine Differenz sieht Tinctoris hingegen zwischen diapason und der seit dem 13.Jh. in der Satzlehre zusehends beliebten Oktav-Benennung dupla (hierzu oben III. (1) (a)):

Dupla idem est quod diapason. Unde secundum tria ejus significata instar diapason diffinitur (ibid. 23).

Solche Definitionen spiegeln – und fördern – nicht nur eine weitgehende Austauschbarkeit der nunmehr insgesamt drei Oktav-Benennungen, sondern zugleich auch einen gewissen VERZICHT AUF TRADITIONELLE BEDEUTUNGSASPEKTE und ANGESTAMMTE VERBALE DIFFERENZIERUNGSMÖGLICHKEITEN.

(α) Nicht erwähnt ist z.B. das Moment der Tonschrittfolge (s. oben III. (1) (b)), d.h. der variablen Binnenstruktur des diapason gemäß der Species- und Tonartenlehre. Es mag zwar unausgesprochen vorausgesetzt sein und ist Tinctoris nachweislich vertraut (vgl. *Liber de natura... tonorum*, CSM 22/I, 67ff.). Wenn es bei der Definition dennoch keine Rolle spielt, so möglicherweise deshalb, weil Tinctoris auch die toni bereits mit Blick auf den mehrst. Satz behandelt (vgl. ibid. 72ff.), in dem die drei significata Zusammenklang, Intervallschritt und Proportion primär wichtig sind. Auch dürfte es Tinctoris weniger auf die unterscheidenden als auf die den drei Benennungen gemeinsamen significata angekommen sein. Immerhin: gerade weil die im Laufe des Mittelalters herausgebildeten jeweiligen wortbezogenen Aussage- und Anwendungsmöglichkeiten unter dem Einfluß des Nominalismus kaum oder gar nicht mehr beachtet werden, ist es um so leichter möglich geworden, auch mit der lat. Ordinalzahl den Aspekt der Tonschrittfolge zu verbinden, wie die Intervall-Lehren bis ins 18.Jh. bezeugen (ein später Beleg unten III. (2) (d)).

(β) Gravierender ist, daß umgekehrt auch die griech. Termini nach Art der lat. Nomenklatur verwendet worden sind. Zwar macht Tinctoris im *Diffinitorium* insofern noch einen Unterschied, als er beim Lemma octava auf das significatum „proportio" verzichtet, den Terminus diapason hingegen, sofern ohne spezifizierenden Zusatz gebraucht, ebenso wie dupla im Sinne einer perfekten Konkordanz (entsprechend der proportio dupla) versteht. Es bedeutet jedoch allein schon einen erheblichen Eingriff in das vom frühen Mittelalter her entwickelte und verbreitete Wortverständnis, wenn in der Formulierungspraxis seit dem späten 13.Jh. überhaupt von einem „verminderten" oder „übermäßigen" – also diskordanten – diapason etc. die Rede sein kann: aus der Sicht der musiktheor. Tradition, derzufolge bei den griech. Termini stets der Zusatz „consonantia" mitgehört werde (s. oben III. (1) (a)), nachgerade eine Contradictio in adjecto. Nichtsdestoweniger kennt schon Hieronymus de Moravia beispielsweise ein „vermindertes diapente":

Tract. de musica (zw. ca. 1280 u. 1304): ...de quinta in quintam, et hoc dupliciter, aut faciendo diapente constans ex tribus tonis et semitonio..., vel aliud, quod ‚minus diapente' dicitur, eo quod maioris etymologia sibi competat ex duobus tonis necnon ex duobus semitoniis constans (ed. Cserba 61, 2–7);

und des weiteren wird der Tritonus auch als „maius diatessaron", die verminderte Oktave als „minus diapason" angesprochen (loc. cit.). Marchetus v. Padua nennt im *Lucidarium* ein „diapente imperfectum" und ein „diapason imperfectum" (zit. anschl. (c)).
Tinctoris legt seinerseits der Darstellung der „falsae concordantiae" die – mit den einschlägigen Epitheta versehenen – griech. Intervallnamen zugrunde:

Liber de arte contrapuncti (1477) II, 10: Denique praeter discordantias praedictas... aliae... discordantiae comperiuntur, quas vulgariter ‚falsas concordantias' vocant, scilicet:
diapente imperfectum }
diapente superfluum } ..... id est falsa quinta
diapason imperfectum }
diapason superfluum } ..... id est falsa octava
...
Quae vero istarum discordantiarum aut falsarum concordantiarum imperfectae dictae sunt, ideo sic dicuntur, quoniam a perfectione verarum concordantiarum uno maiore semitonio distant. Superfluae autem ob hoc nominantur, quia e converso veras concordantias uno maiore semitonio superant... (CSM 22/II, 98f.: II, 10, 2ff.).

Adam von Fulda hält in seiner Definition von diatessaron nur noch daran fest, daß dieses Intervall „im allgemeinen" aus zwei Ganz- und einem Halbton bestehe; im besonderen Falle kann mit diatessaron demnach auch ein Tritonus gemeint sein:

Musica (1490) II, 7: Diatessaron est saltus ad quartam generaliter ex duobus tonis et semitonio, nisi sit tritonus (GS III, 349b).

Nach Jacobus Leod., dem nominalistische Gedanken ebenfalls nicht mehr fremd gewesen sind, schlossen hingegen diatessaron und tritonus einander noch aus:

vgl. *op. cit.* VI: Etiam .b. molle, quamvis cum quarta voce inferius resonet diatessaron, cum quinta inferius non resonat diapente sicut .♮. quadratum, et cum quarta superiore, quae est .e., non diatessaron, sed tritonum (CSM 3/VI, 60: XXIV, 5).

Aus der skizzierten Nivellierung zwischen griech. und lat. Nomenklatur sind auch die kompakten Ausdrücke semidiapente (auch hemidiapente) und semidiapason (nicht zu verwechseln mit semipason, s. oben II. (2) (c)) für imperfekte Quinte und Oktave hervorgegangen. Sie haben sich seit dem späteren 15. Jh. rasch eingebürgert:

vgl. Conrad v. Zabern, *Novellus musicae artis tract.* (1460/70): Omnis cantus aut fit in... quintam, et hoc vel debiliter, et sic est semidiapente ♮-f [vel] potenter, et ⟨sic⟩ est diapente c-g (ed. Gümpel 96);
Adam v. Fulda, *op. cit.* II, 7: Diapente est saltus ad quintam... nisi sit semidiapente (GS III, 349b);
H. Glareanus, *Dodecachordon* ([1519–39] Basel 1547) I, 8: Semidiapason, octaua imperfecta est, ex quatuor tonis ac tribus hemitoniis minoribus... (21).

(c) Angesichts der zunehmenden (durch den Nominalismus nun auch methodisch ausdrücklich legitimierten) Austauschbarkeit von griech. und lat. Intervallbenennungen und angesichts der etwa gleichzeitigen Tendenz der praxisorientierten Musiklehre hin zur lat. Bezeichnungsweise wäre im späten Mittelalter eigentlich ein allmähliches Verschwinden der griech. Nomenklatur aus dem Musikschrifttum zu erwarten gewesen. Wenn dies nur sehr zögernd geschieht, so nicht nur deshalb, weil bestimmte Sachbereiche wie bes. die musiktheor. Elementarlehre (die die übrige, direkt der Praxis zugewandte Musiklehre nicht nur sachlich, sondern auch begrifflich-terminologisch fundiert) auch in ihrem Vokabular stark traditionsgebunden bleiben und überdies einer exakten Intervall-Nomenklatur bedürfen, wie sie die griech. Benennungen bieten. Sondern wohl auch deshalb, weil die griech. Termini trotz nominalistischer Gleichsetzung für manchen Autor weiterhin eine kaum übertragbare Rolle als verbale Repräsentanten einer gelehrten musiktheor. Tradition spielen und zudem (begründet wohl nicht zuletzt in dem Prestige-Vorschuß dank jener musiktheor. Repräsentations- wenn nicht Symbolfunktion) nach wie vor beliebt sind als Objekte gräzisierender Neigungen.
So begegnen griech. Intervallbenennungen im 15. und 16. Jh. bevorzugt noch dort, wo eine musiktheor. Autorität zitiert oder wo auf sie angespielt wird:

vgl. Guilielmus monachus, *De preceptis artis musice* (1480/90): Nota quod secundum Boetium septem sunt consonantiae, scilicet tonus, semitonus, ditonus, semiditonus, diapason, diapente et diatesseron... (CSM 11, 32; vgl. 33).

Der Kontext selbst kann dabei – wie in der Contrapunctus-Lehre des Guilielmus – durchaus bereits durch die lat. Nomenklatur geprägt sein:

Tertia regula dicti contrapuncti talis est, quod nos bene possumus facere duas vel tres species perfectas dissimiles, sicut quintam et octavam... Sed non possumus facere unisonum et octavam nec e converso, quia secundum Boetium unisonus reputatur esse diapason, scilicet octava (ibid. 34).

Ramos de Pareja leitet zu seiner Contrapunctus-Lehre über, indem er mit Hilfe des musiktheor. Schlüsselwortes diapason die Essenz der vorangehenden Musica theorica noch einmal zusammenfaßt, um sich dann sofort auf die lat. Nomenklatur umzustellen:

Musica practica ([1472] Bologna 1482) II, 1, 1: Dictum est totum corpus musicae unam esse diapason, quae vocibus octo constat. Si igitur has octo voces invicem referendo declaremus, sufficiet. Per modum igitur doctrinae scias voces aequales concordare, id est unisonum. Secunda dissonat cum prima, tertia consonat primae, quarta sola cum prima discordat. Concordat autem quinta et sexta, septima discrepat, aequisonat per optime octava (ed. Wolf 62).

Nicht einmal aus der Satzlehre selbst sind die griech. Termini völlig verdrängt worden. P. Pontio etwa (der auch in den zitatenreichen Partien über musica mondana und humana sowie in der Proportionenlehre sporadisch noch die griech. Benennungen gebraucht), überschreibt das Oktav-Kap. seiner Contrapunctus-Lehre zwar nur noch lapidar *Della Ottaua* (bei Zarlino heißt es wenige Jahre vorher *Della Prima consonanza detta Diapason, ouero Ottaua*: *Ist. harmoniche*, Venedig [1558] ^{4}1573, 184):

Ragionamento di musica (Parma 1588) II: Segue l'Ottaua, qual' è consonantia perfettissima... Il primo dalla Ottaua alla Quinta; il secondo dalla Ottaua alla Terza... (63);

den Einsatzabstand eines Kanons aber gibt auch er noch mit dem griech. Terminus an: „Canon in Diatessaron" (92). Er folgt hierin einem bis ins 18. Jh. verbreiteten Sprachgebrauch, bei dem die griech. Nomenklatur (vgl. auch den Terminus Canon selbst) offenbar symbolhaft etwas von der bes. satztechnischen Strenge und Gelehrtheit widerspiegeln soll, die den Kanon wie auch andere Satzkünste auszeichnet. Durch kompakte Zusammensetzungen wie hyper- (auch epi-) bzw. hypodiatessaron (2. Einsatz folgt um eine Quarte höher bzw. tiefer) ist der fast demonstrativ-gelehrte Charakter dieser Bezeichnungsweise noch verstärkt worden.
Beliebt sind dgl. gräzisierende Formeln vor allem bei den drei symphonen Abständen gewesen. Chr. Bernhard z. B. gebraucht im *Tract. compos. augmentatus* (nicht vor 1657) die entsprechenden sechs Ausdrücke, formuliert daneben aber: „Canon in Septima Superiore..." oder „Canon in Secunda inferiore..." (ed. Müller-Blattau 113 ff.). Ähnlich mischt J. Mattheson die Sprachen in seinen Beispiel-Überschriften (wobei auch die beiden Terzen, da ausdrücklich unterschieden, mit Hilfe der traditionellen griech. Namen genannt werden):

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Fuga doppia per la Seconda (427); Fuga doppia per Ditono overo Semiditono; Fuga duplex in Diatessaron; In Diapente per motum contrarium (428); In Diapason per motum contrarium (429); Fuga doppia alla Nona (430).

Im erläuternden dtsch. Text hingegen ist z. B. von einer „Doppelfuge in der Qvart, oder in der Qvint" die Rede (428). Die Kenntnis der griech. Fachausdrücke hält noch J. Adlung nicht zuletzt wegen derartiger Einsatzangaben für erforderlich:

Anleitung zu der mus. Gelahrtheit (Erfurt 1758): Diapason heißt durch oder über alle Stufen, und ist die Octave; Anm. i) Diese Wörter sind auch anderer Ursachen wegen zu wissen nöthig. Wer wollte sonst Pachelbeln verstehen, wenn er ein *Hexachordum Apollinis*... herausgab?... nicht zu gedenken, daß in den kleinen Musikbüchern vor die Schulen die Fugenexempel zur Uebung oft die Ueberschrift führen: *in hypodiapente, hypodiatessaron, hyperdiapente* u. s. f... ὑπὸ, heißt unter, ὑπερ, über (151).

Daß solches Wissen um die Mitte des 18. Jh. nicht mehr allgemein hat vorausgesetzt werden können, mag z. B. aus J. S. Bachs Umgang mit den Intervall-Nomenklaturen gefolgert werden.

Bach bedient sich in den Druckausg. eigener Kompositionen – wohl nicht zuletzt aus Gründen der Absatzsicherung – ganz überwiegend der verständlicheren ital. Intervallnamen (vgl. *Aria mit verschiedenen Veraenderungen* [sog. *Goldberg-Var.*, zw. 1742 u. 45]; *Einige canonische Veraenderungen* [1746/47]). Lediglich in der Druckausg. des *Musicalischen Opfers* (1747) steht auf derselben Seite, die im Widmungsexemplar an Friedrich II. von Preußen auch die hs. allegorischen Marginalien trägt, der gelehrte Titel *Fuga canonica in Epidiapente* (vgl. NBA VIII/1, S. XIV u. 50). Außerdem begegnen griech. Einsatzangaben im Autograph der *Kunst der Fuge* (1749/50):

Canon in Hypodiapason (IX; vgl. BGA XXV/1, 108); *Canon in Hypodiatessaron al roverscio e per augmentationem perpetuus* (XII; vgl. 111 u. 113).

Diese griech. Angaben spiegeln offenbar die persönliche Ausdrucksweise des traditionsbewußten Komponisten und Lehrers. Im Originaldruck ist der erste Kanon dann bezeichnenderweise (unter Vernachlässigung des *Hypo-*) mit *Canon alla Ottava* überschrieben (75), bei der im Druck publizierten abweichenden Fassung des Augmentationskanons fehlt die Einsatzangabe bereits im Autograph (XV; vgl. 71). Daß J. S. Bach im Blick auf die Druckfassung der *Kunst der Fuge* auch selbst wiederum zur ital. Bezeichnungsweise tendierte, kann aus einer Notiz von J. Chr. Fr. Bach auf der Stichvorlage des Augmentationskanons (Adnex 1) geschlossen werden:

Canon p. Augmentationem contrario motu.
NB: Der seelige *Papa* hat auf die Platte diesen Titel stechen lassen, *Canon per Augment: in Contrapuncto all octava*, er hat es aber wieder ausgestrichen auf der Probe Platte und gesetzet wie forn stehet (*Bach-Dokumente* III, 3: Nr. 631[b]).

Die Druckfassung enthält gegenüber dem Autograph einige neue Überschriften wie *Contrapunctus 9, a 4. alla Duodecima* (37), *Contrapunctus 10, a 4. alla Decima* (43) usf.

Es hat im übrigen den Anschein, als zehre noch D. Schnebel von dem charakteristischen Nimbus, der der griech. Bezeichnungsweise eignet, wenn er dem 2. Werk seines Zyklus *Tradition* den Titel *Diapason* gibt (1977). Denn *Diapason* nimmt (ebenso wie das 1. Werk *In motu proprio*) „die ehrwürdige Form des Kanons auf", wird nicht ohne Emphase als „strenge absolute Musik" beschrieben, die freilich nicht mehr im herkömmlichen Sinne „polyphon" ist, sondern in der kompositorischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Oktave als „Diapason" ihre eigene Art mus. „Totalität" zu verwirklichen sucht:

vgl. Schnebel, *Kanon – Ordnungsprinzip und Ausdruckssymbolik*, Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1977: DIAPASON ist weniger Kanon im streng traditionellen Sinn als eine Komposition, in der das Prinzip Kanon waltet. Die kreisende Erneuerung des Kanons geschieht eben „dia pason", über alles hinweg, sozusagen quer durch. Die dreizehn Einzelstimmen, die sich aus der Wurzel des Einen verzweigen, gehen ständig neue Verbindungen zueinander ein, verschmelzen zu unterschiedlichsten Komplexen. So ist DIAPASON im Gesamtverlauf vertikal strukturiert. Am Anfang stehen Konfigurationen stechender Oktavpunkte... Allmählich fallen die Punkte aus dem Oktavraster heraus, verstimmen sich..., bis schließlich der ganze Tonraum ausgefüllt ist und eine Art Zwölftönigkeit entsteht... (21 ff.).

Schon im späten Mittelalter läßt sich kaum jemals näher ermitteln, ob es einem Autor bei der Verwendung der herkömmlichen griech. Intervallnamen wirklich um terminologische Präzision geht, oder ob er eher nur einer gräzistischen Mode folgt. Immerhin geben einige ital. Quellen der Zeit recht zuverlässig zu erkennen, daß griech. Intervallbenennungen (wie griech. oder ps.-griech. Wörter überhaupt) auch über einen theor.-terminologisch begründbaren Bedarf hinaus beliebt gewesen sind.

Es kann z. B. jenen Autoren schwerlich um begriffliche Differenzierung gegangen sein, die das Präfix dia- wegfallen ließen, also die griech. Intervallnamen gerade auf denjenigen Wortbestandteil reduzierten, den diese mit den lat. Intervallnamen gemeinsam haben (vgl. die Belege für tessaron/texeron, pente und pason bei Sachs 1971, 241 ff.). Vielmehr könnte hier umgekehrt eine Tendenz zur Angleichung der griech. an die lat. Wortform wirksam geworden sein, ohne daß aber auf die Wahrnehmung des suggestiv-gelehrten Charakters der griech. Sprache selbst verzichtet worden wäre.
Diese Vermutung wird unterstützt durch das wiederholte Auftreten der offenkundig regräzisierten Wortformen hexas/hexade und heptas/heptade für Sext und Sept, wie sie erstmals bei Marchetus v. Padua greifbar sind; im Anschluß an eine Zusammenstellung der symphoniae heißt es:

Lucidarium in arte musicae planae (1318/19): Aliae autem, quae solum coniunctiones dicuntur, sunt septem, scilicet diapente imperfectum, tritonus, hexade minus, hexade maius, heptade minus, heptade maius, et diapason imperfectum (GS III, 93 a f.); vgl. hierzu auch oben III. (2) (b).

Die enorme Anziehungskraft griech. Wörter dokumentiert auch Ramos, der hexas und heptas unter ausdrücklichem Hinweis auf ihre Herkunft noch zusätzlich zu den angestammten Intervallnamen griech. Ursprungs in seine Lehre von den Intervallspecies einführt:

op. cit. I, 2, 8: Post hunc [sc. tonum] semiditonus..., diapente cum semitonio, quae graeco nomine hexas minor, quoniam sex vocum capax est, et ultra diapente tantum habet semitonium. Diapente cum tono appellatur hexas maior vel hexachordum... Sic heptas minor et maior sive heptachordum... (ed. Wolf 49).

Wie wenig es bei der prakt. Anwendung derartiger Wortbildungen auf das Moment terminologischer Präzision ankommen mußte, demonstriert ein anon. Text zur Klangschritt-Lehre, in dem diese beiden Intervallnamen zwar in einer Reihe mit den griech. symphoniae-Benennungen gebraucht sind, nach großer und kleiner Spielart jedoch gar nicht erst unterschieden werden: die griech. Termini sind hier nicht minder zweideutig als ihre lat. Äquivalente sexta und septima:

De modo organiçandi (Ms. Sevilla, Bibl. Cap. y Colombina 2-5-25, Ms. 14./15. Jh.): Pro exade ascendendo. vel descendendo debemus reddere diptonum. vel semidiptonum. vel diatessaron...
Pro heptade. ascendendo vel descendendo...
Pro dyapason ascendendo vel descendendo... (ed. Sachs 1971, 254; hier 255, Anm. 48, auch weitere Quellen für die beiden Ausdrücke).

Aufschlußreich ist auch eine Neubildung wie pentasonus, die Amerus nicht etwa als Synonym für diapente, sondern paradoxerweise als Äquivalent für den lat. Ausdruck quinta geprägt hat:

Practica artis musicae (1271): Quare non fit [sc. diapente] de e acutum in b rotundum superacutum cum sit pentasonus, nec de ♮ acutum ad f acutum? Ad omnes questiones respondeo: quia tunc haberet duo semitonia contra omnem naturam cantus (CSM 25, 89: 21, 2).

Während der traditionellen griech. Intervall-Nomenklatur in erster Linie dank ihrer Exaktheit und Eindeutigkeit eine so hervorragende Rolle im lat. Musikschrifttum des Mittelalters zugefallen ist, handelt es sich hier um eine gespreizt-gräzisierende Umschreibung für den gerade nicht eindeutigen Sachverhalt eines „fünfstufigen" Intervalls.

In Anbetracht solcher Beispiele (bezeichnend allein schon eine Formulierungsnuance wie „diapason kai[!] diapente" [s. Sachs 1971, 244]) muß davon ausgegangen wer-

den, daß auch die lange eingebürgerten griech. Intervallnamen diapason etc. seit dem späten Mittelalter mitunter weniger wegen ihrer terminologischen Präzision gebraucht worden sind als vielmehr wegen ihrer Zugehörigkeit zur Prestige-Sprache des humanistischen Zeitalters. Auch dieser – primär sprachsoziologische – Sachverhalt aber würde die Wahl zwischen griech. und lat. Nomenklatur unter spezifisch terminologischer Perspektive als mehr oder weniger beliebig erweisen und die (ohnedies nominalistisch legitimierte) wechselseitige Austauschbarkeit zumindest indirekt erneut bestätigen.

So ist die griech. Intervall-Nomenklatur in dem Maße, in dem sich das Interesse auf die Reputation der griech. Sprache im allgemeinen richtete, terminologisch geradezu entbehrlich geworden. In der Tat zeigt ihre Verwendung seit dem 16. Jh. zusehends epigonalen Charakter, und es mehren sich die Autoren, die sich selbst im Blick auf die musiktheor. Themen par excellence mit der lat. Nomenklatur bescheiden. Sogar schon in der Überschrift (dem Ort, an dem sich der demonstrativ-plakative Gebrauch griech. Wörter am hartnäckigsten gehalten hat) verzichtet z. B. M. Agricola bei seiner Darstellung der Pythagoras-Legende auf die einschlägigen griech. Termini:

Musica instrumentalis deudsch (Wittenberg 1532): Wie der Pytagoras etliche Interualla / als sind / Octaua / Quinta / Quarta / Vnissonus / von hemmern auff den anpos geschlagen / durch die Proportiones abgewogen / vnd gegen einander geschatzet hat (f. H 1; in der nachfolgenden schematischen Darstellung der proportionalen Verhältnisse zwischen den Hämmern überwiegt dann allerdings noch traditionsgemäß die griech. Nomenklatur – obschon neben diapason auch hier octava vorkommt [f. H 2']).

Und nicht einmal mehr die namentliche Berufung auf den Gewährsmann Boethius kann Praetorius dazu veranlassen, die griech. Termini auch nur zu erwähnen:

Syntagma mus. II: *De Organographia* (Wolfenbüttel 1619): Allein diß / daß das Amboß darumb auch mit in die Sciagraphian gesetzet worden / dieweil Pythagoras aus desselben Klang vnd Vnterscheyd der Hämmer examiniret vnd erfunden hat / worinn / vnd in welchen proportionibus der Vnterscheyd derer Consonantien, so damals Consonantiae Musicae genennet worden / als nemblich der Octav, Quint vnd Quart beruhete. Darvon aber in Boethio lib. 1. *Musices*, cap. 10. & 11.... ein mehrer vnd außführlicher Bericht zu finden (79; vgl. Boethius, *Inst. mus.* I, 10: „... cum quinque essent forte mallei, dupli reperti sunt pondere, qui sibi secundum diapason consonantiam respondebant ..." etc. [ed. Friedlein 197, 12–14]).

So sind denn auch in der dtsch. Übers. der Merkverse des Hermannus Contractus (s. oben III. (1) (b)) von R. Kirchrath die griech. durch die entsprechenden lat. Intervallnamen ersetzt:

Theatrum musicae choralis (Köln 1782): Es folgen die Nahmen, worin der gantze Gesang besteht. Als nemlich Einförmiger Ton. Folget ein halber Ton... Die Septima sing also: Hierauf folgen die Octava: Dieses vielen wird schwerlich vorfallen (41 ff.; die Lehrmelodie ist im großen und ganzen beibehalten).

(d) Unabhängig aber davon, aus welcher Sprache ein Autor seine Intervallnamen wählt: die Oktav-Vorstellung als solche bleibt bis weit ins 18. Jh. hinein in verschiedener Hinsicht vom traditionellen diapason-Begriff geprägt, auch wenn dieser selbst in seinem spezifisch theor. Totalitäts-Anspruch in Frage gestellt wird.

Auch der bewußt rückwärtsgewandte Mersenne bestätigt einerseits die inzwischen erreichte Vorrangstellung der lat. Nomenklatur und ihrer nationalsprachlichen Ableitungen, wenn er in einem eigenen Kap. der Frage nachgeht: „si l'accord dont la raison est de deux à vn est bien appellé Octaue, ou si l'on doit plutost luy donner vn autre nom, comme celuy de Diapason" (*Harmonie universelle* [Paris 1636], *Traitez des consonances*... I, 9: 39): der griech. Ausdruck wird, wie es scheint, zunächst nur als mögliche Alternative in Erwägung gezogen. Andererseits jedoch neigt Mersenne persönlich klar dieser zweiten Alternative zu, da sich mit ihr (und streng genommen nur mit ihr) das theor. Wesentliche über die konstitutive Bedeutung der Oktave aussagen läßt, worauf es ihm vor allem ankommt:

L'Octaue peut donc estre nommee *Diapason*, puis que nous iugeons de toute la Musique par l'Octaue, comme nous iugeons d'vn bastiment entier par son fondement, et que l'on peut restablir la Musique par la seule connoissance, comme tout l'edifice par celle de son fondement (ibid. 42).

Freilich wäre es ebenso unrealistisch wie unbegründet gewesen, den längst allgemein akzeptierten und verbreiteten Terminus Octave deshalb wieder fallenlassen zu wollen. Nach Art der hochmittelalterlichen expositio-Etymologie (s. oben II. (2), bes. (b)) erfindet Mersenne vielmehr eine recht gequälte Worterklärung, mit deren Hilfe der Terminus Octave seinerseits gegenüber Diapason aufgewertet und in seine Rechte gesetzt werden soll: es ergebe sich nämlich bei Orgelpfeifen und Glocken in Oktav-Abstand in der Materialbeschaffenheit (Gewicht und Metalldicke) das proportionale Verhältnis 8:1 („octuple"):

i'ajoûte seulement que l'on peut tirer vne nouuelle raison pour le nom de l'Octaue, de la proportion qui se garde aux tuyaux d'Orgues, et aux cloches qui font l'Octaue, car le poids et la solidité du plus grand tuyau, ou de la plus grande cloche est octuple du poids et de la solidité du moindre tuyau, et de la moindre cloche. Il faut donc retenir le nom *d'Octaue* pour signifier le meilleur et le plus agreable accord de la Musique, sans neanmoins rejetter le nom de *Diapason* (ibid. 43); zur solidité im Verhältnis 8:1 vgl. den *Traité des instrumens* VI, 14 (334 ff.).

Durch diese neue Etymologisierung ist nicht nur der Terminus Octave mit einem spezifisch theor., nämlich proportionalen Sachverhalt in unmittelbaren sprachlichen Zusammenhang gebracht, sondern zugleich auch der Aspekt der Stufenzahl selbst geschickt in den Hintergrund gerückt worden. Denn dieser war ja, nachdem der Humanismus das Interesse an allen drei Tongeschlechtern erneuert hatte, als Ausgangspunkt für eine Worterklärung keineswegs mehr unproblematisch (mit den Worten Mersennes ist die Octave „diuisee en 25 chordes ou sons dans le genre Enharmonique" [ibid. 39]; Näheres oben I. (3)).

Mersennes diapason-Verständnis ist noch von der traditionsreichen Überzeugung geleitet, derzufolge der Oktav-Raum „virtualiter" bereits alle für die Auseinanderfaltung des Tonsystems relevanten Elemente und Beziehungen in sich enthalte, so daß es jenseits der Oktave unter theor. Betracht eigentlich nur „reiteratio vel reduplicatio" geben könne (vgl. *Quilibet affectans*, CS III, 59a).

Neben solcher abstrakt-theor. Totalität sind nun allerdings immer wieder auch andere, konkretere mus. Totalitäten wie die der Guidonischen Hand (als Inbegriff des praktisch verfügbaren durchorganisierten Tonvorrats) oder die des Umfangs von Singstimme und Instrument geltend gemacht worden (s. auch unten IV. (3)): Totalitäten, die sich in ihrer empirischen Fülle und Eigenart nur sehr bedingt auf den begrenzten Raum einer einzigen Oktave reduzieren lassen wollten, zumal da die Reduktion zugleich auch

den Verlust gewisser sinnlicher Qualitäten (wie des „sanften Schmeichelns" einer höheren Ton- bzw. Stimmlage; s. anschl.) zur Folge gehabt hätte. Bereits Aribo bringt das Problem aus mehrfacher Perspektive anschaulich zur Sprache:

De musica (um 1070): Cur monochordo una dyapason non sufficiat. Monochordum una diapason non esse contentum, triplex esse causa creditur. Una quod simplicioribus curtum videretur, qui irreflexibili voce ad organalem ignorant reverti gravitatem, sicut equus indocilis rigidaeque cervicis non potest in arto circinari clipeo. Secunda quod vox acutior mulcet aures gratiosius, sicut etiam gracile corpus blanditur oculis iocundius. Tercia quod ipsa naturalis chordae ac vocis possibilitas ulteriores spontanea petit metas, sicut nonnumquam in amoena loca voluntate procedimus, non necessitate (CSM 2, 7: 59–63).

Es dürfte vor allem auf diese Spannung zwischen theor.-virtueller und real erfahrbarer mus. Totalität zurückzuführen sein, wenn die griech. Oktav-Benennung bisweilen als prätentiös oder gar als anmaßend empfunden worden zu sein scheint. Jedenfalls ist sie unter Hinweis auf die sehr bescheidenen Anfänge der Musikgeschichte – angeblich im beschränkten Rahmen einer einzigen Oktave – schon seit der Spätantike mehrfach sozusagen „historisch" erklärt und entschuldigt worden:

vgl. Chalcidius, zit. oben III. (1) (b);
Cassiodor, zit. oben I. (3);
Musica Enchiriadis (2. Hälfte 9. Jh.): Quae simphonia [sc. diapason] ideo ‚ex omnibus' dicitur, quod antiqui non plus quam octo chordis utebantur (ed. Schmid 26: X, 25–27, = GS I, 161a);
Scolica Enchiriadis (2. Hälfte 9. Jh.) II: Diapason graece, latine interpretatur ‚ex omnibus', eo quod octo solas cordas antiqua cithara continebat (ed. Schmid II, 8f., = GS I, 184a);
Johannes Scotus (Eriugena), *Annotationes in Marcianum* (wohl 3. Viertel 9. Jh.): Diapason ‚ex omnibus' dicitur quia veteres octo solum modo sonis utebantur vel certe quia <e> duabus simplicibus symphoniis constat, id est ex diatessaron et diapente (ed. Lutz 206, 30–32);
Guido Aret., zit. oben II. (2) (b);
Anon., *Vatikan. Organum-Trakt.* (1. Hälfte 13. Jh.): Diapason. a dia ‚de' et pan ‚totum' uel pason ‚8'. Quia soluerunt habere citaras ex .8. cordis (ed. Zaminer 185, 18–20).

Im Laufe des Mittelalters freilich spielte dieses Problem keine nennenswerte Rolle, wie die zentrale Bedeutung des diapason allein schon in der Elementar- und Tonartenlehre, aber auch seine Charakterisierung als mater, domina, regina etc. sogar noch über das Mittelalter hinaus erweisen. Und auch der bis weit in die Neuzeit hinein wirksame humanistische Rückgriff auf die prägnante Formel des älteren Plinius von der „universitas concentus" läßt noch ein positives Interesse an dieser Art von Totalität und Totalitäts-Anspruch erkennen (s. oben II. (1)).

In dem Maße allerdings, in dem die Musiktheorie seit der frühen Neuzeit ihre fundamentalen Modelle und Kategorien aus der Erfahrung der Mehrstimmigkeit heraus entwickelte, und in dem (emphatisch betont und zugleich mit theologischer Bedeutsamkeit ausgestattet vor allem in Deutschland seit dem 17. Jh.) die Trias harmonica die Funktion der „natürlichen Fundamentstruktur" und der „stets gegenwärtigen Beziehungsgrundlage" der Musik übernahm, in dem Maße mußte auch die angestammte theor. Schlüsselrolle des diapason fraglich werden. Nicht mehr vom diapason, sondern von der Trias harmonica (als der „Dispositio omnium optima, perfectißima, naturalißima, simplicißima, gratißima, efficacißima, mirabilißima") ist bezeichnenderweise die Rede, wenn es z. B. bei J. Lippius heißt: „Sonorum etiam mille et millies mille, qui omnes referri posse debent ad partes ejus..." (*Synopsis musicae novae atque methodicae universae* [Straßburg 1612], vgl. Dammann 1967, 40f., 57ff., 83). Und es sind die beiden Spielarten eben dieser Trias, auf die sich J. Buttstedt mit dem aufschlußreichen Titel beruft: *Ut mi sol, Re fa la, tota* [!] *Musica et Harmonia Aeterna... wahres, eintziges und ewiges FUNDAMENTUM MUSICES* (Erfurt 1716) – mit einem Titel, dessen neuerlichen theor. Totalitäts-Anspruch der Aufklärer Mattheson seinerseits alsbald parodierend mit dem Bonmot „Todte (nicht tota) Musica" ad absurdum führt (*Das Beschützte Orchestre* [Hbg 1717], Titelblatt).

Angesichts der theor. Gewichtsverlagerung hin zu einer beliebig oktavüberschreitenden Konsonanzstruktur verstärken sich auch die Vorbehalte gegenüber dem mit der Oktav-Benennung diapason verbundenen Anspruch. Demzufolge gewinnt auch die alte „historische" Worterklärung noch einmal neue, nunmehr unverkennbar kritische Bedeutung: „Die Griechen hatten Anfangs nur 1. Octave, daher sich der Name desto besser schickte", formuliert eher zurückhaltend J. Adlung (*op. cit.* 151, Anm. h) unter Hinweis auf einen Artikel bei Mizler. Hierin nun wird ganz offen bezweifelt, daß der Totalitäts-Anspruch, wie ihn noch Printz referiert, gerechtfertigt werden könne:

Besprechung von W. C. Printz, *Exercitationum Musicarum Theoretico-Practicarum Curiosarum Secunda de OCTAVA* (Frankfurt u. Lpz. 1687), in: *Mus. Bibl.* III (Lpz. 1737): Sie [sc. die Octav] heisset Dia pason, *δια πασων*, auf Deutsch, über alle, oder besser, durch alle. Prinz meinet hier, die Griechen hätten sie so genennet, weil sie alle Concordanzen in sich begriffe. Es ist aber erstlich unbewiesen, daß sie alle Consonanzen oder Concordanzen in sich begreiffet... (33f.).

Nicht genug damit, stellt der Autor anschließend die (für die damalige Auffassung von theor. Begriffsbildung recht bezeichnende, fast schon „galant" anmutende) Frage, ob sich die Griechen bei ihrer Wortprägung überhaupt so komplizierte theor. Gedanken gemacht hätten:

Hernach ist es gar nicht wahrscheinlich, daß so viele auseinander hergeleitete Begriffe die Griechen mit den zwey Worten, Dia pason... hätten bezeichnen sollen. Wenn man redet, oder sonst eine zuvor unbekannte Sache mit einem selbst gefälligen Nahmen beleget, so pfleget man nicht ordentlicher Weise zuvor die Natur der Sache auf das genaueste zu untersuchen, und nach einer Reihe von vier biß fünff herausgebrachten Schlüssen alsdenn erst einen Nahmen zu sagen, sondern man hat entweder gar keine, oder eine gantz leicht in die Sinnen fallende, öffters ungegründete Ursach, warum man so und nicht anders gesprochen. Wenn es wahr wäre, was Prinz sagt, so müsten die Griechen, oder der, so ihr den Nahmen am ersten gegeben, viele Gedancken vor der Benennung miteinander verknüpffet haben, welches nicht zu vermuthen ist (34).

Für den Rezensenten selbst jedenfalls ist die Oktave nur noch unter dem Gesichtspunkt des Konsonanzgrades interessant:

Meine Erklärung lautet also: Die Octav ist eine Uebereinstimmung zweyer Tone, deren Verhältnis ist, wie 2 zu 1 (36);

und so favorisiert denn auch er jene „historische" Erklärung, die den theor. Anspruch herunterspielt und den Ausdruck diapason von einem rein empirischen Sachverhalt her so deutet, daß er in der Tat auch den Griechen „gantz leicht in die Sinnen" hat fallen können:

Vielleicht ist meine Muthmaßung wahrscheinlicher. Es ist... bekandt, daß die Griechen erstlich nur eine Octav gehabt, und

also vermuthlich deswegen den letzten Ton Dia pason, durch alle, genennet, weil man von dem einen Ton, so zu dem andern eine Octave machet, durch alle Tone gehen müssen, biß man zu den andern gekommen... Um eben dieser Ursach willen, haben die Griechen die Quinte, Dia pente... genennet... Denn anfänglich haben... die Griechen nur eine Octave gehabt, und begrieff dahero die Octav alle ihre Tone in sich (34f.).

Verständlicherweise also ist – trotz Mersennes Empfehlung – auf den „nom de Diapason" zusehends verzichtet worden. Allerdings hat die fundamentale musiktheor. Neuorientierung hin zur Trias harmonica keineswegs automatisch zur Folge gehabt, daß auch sämtliche Bedeutungsaspekte vergessen worden wären, die im Laufe der Verwendungs- und Auslegungsgeschichte speziell mit dem Ausdruck diapason verbunden worden waren. Im Gegenteil scheint nun mancher traditionelle Bedeutungsaspekt in den Oktav-Begriff eingegangen zu sein.

Wenn z.B. J.D.Heinichen Begriff und Sache der octava deficiens bzw. superflua kritisiert, so geschieht dies schwerlich unbeeinflußt von der traditionellen (vornominalistischen) Vorstellung, nach der es nur ein einziges – ausschließlich symphones – diapason geben kann (während ja zugleich mit der lat. Ordinalzahl unangefochten auch beliebige nicht-symphone achtstufige Abstände bzw. Intervalle benannt worden sind, s. oben III. (1) (a)); deshalb erübrigen sich auch die vormals um der Eindeutigkeit willen gebrauchten klärenden Epitheta (octava) vera, verax, perfecta:

Der General-Bass in d. Compos. (Dresden 1728): Die 8va ist nichts / als ein transponirter Unisonus, und bleibet allezeit unveränderlich. Denn die 8va deficiens und superflua, welche man etwan auff das Pappier hinmahlen kan / seynd pure Non-Entia, die sich weder in saltu einer einzeln Stimme / noch in Concentu einer völligen Harmonie gebrauchen lassen (101).

Und auch wenn J.Ph.Kirnberger behauptet, die Intervalle C-c, D-d etc. hätten „daher... den Namen der Octaven bekommen", weil „allemal die achte darüber oder darunter, denselben Ton erhöhet oder vertiefet angab" (*Die Kunst d. reinen Satzes in d. Musik* I, 2 [Bln u. Königsberg 1776], 2), so setzt diese Worterklärung den traditionellen diapason-Begriff voraus. Denn nicht die Achtzahl der Stufen, sondern die Tatsache ihrer „Vollständigkeit" (derzufolge sich nach durchmessenem diapason alle Tonstufen und Tonstufen-Verhältnisse wiederholen) rechtfertigt es, von „demselben" Ton zu reden. Ein zentraler Bedeutungsaspekt von diapason ist auf den „Namen der Octaven" übertragen – der griech. Name erweist sich folgerichtig als um so überflüssiger. In der Tat begegnet die griech. Intervall-Nomenklatur bei Kirnberger nur noch zitatweise im Anhang des letzten Teils, der sich an eine „Erklärung (Definition) der Musik, welche Caesar Capranica im Jahre 1591. zu Rom gegeben", anlehnt (*op. cit.* II, 3 [1779], 176f.). Sogar die Angaben über Einsatzabstände (s. oben III. (2)(c)) sind inzwischen zu „in der Ober 8", „in der Unter 8" usf. vereinfacht worden (ibid. II, 2, 5: 175ff.).

Und ebenso zeigt sich noch immer die Vorstellung vom diapason als von einem „Durchgang durch alle Stufen" wirksam, wenn D.G.Türk die Oktave zunächst als Tonschrittfolge definiert und erst anschließend das Moment des Abstands erwähnt:

Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen (Lpz. u. Halle 1789) I, 1, 3: Eine Reihe von acht stufenweise folgenden Tönen heißt eine Oktave [folgt Beispiel mit acht innerhalb des Oktavraums aufsteigenden Tönen] ... Man nennt aber auch blos die beyden äußersten Töne derselben, als Intervall betrachtet, eine Oktave (33).

M.Spieß hatte einige Jahrzehnte zuvor beide Oktav-Benennungen sogar noch in einer einzigen Worterklärung zusammengefaßt, die gleichfalls mit dem Aspekt des „Durchgangs" beginnt:

Tract. mus. compositorio-pract. (Augsburg 1745): Octava. Diapason. Music-Laiter, Acht-Klang (Anhang 6b).

Umgekehrt hat sich J.-Ph.Rameau von dieser Tradition entschieden gelöst. Für ihn ist die Oktave nicht mehr als Oktav-Raum im Sinne eines „totum corpus musicae" interessant (oder gar relevant), sondern nur noch als Abstand des 1. Obertons von seinem „Son fondamental" her, dessen „Octave" er bildet. So mag er sich zwar grundsätzlich noch auf Zarlino berufen:

vgl. dessen *Ist. harmoniche* (Venedig [1558] 31573) III, 3: si può concludere, che ella [sc. la Diapason] sia semplice et senza compositione: et essendo prima, che ella sia madre, genitrice, fonte et principio, dal quale deriua ogn'altra Consonanza et ogn'altro Interuallo... (174; vgl. 184, zit. oben II. (1));

doch lenkt seine Übers. bereits deutlich zur eigenen, physikalisch fundierten Auffassung hin, wenn er nicht nur einen Hinweis auf die „Teilung" der beiden Grenztöne einschiebt, sondern auch von „accords Harmonieux" spricht:

Traité de l'harmonie (Paris 1722) I, 3: L'Octave, dit Zarlin, est la mere, la source et l'origine de tous les intervales, c'est par la division de ces deux termes que s'engendrent tous les accords Harmonieux (8).

Nicht aus der Unterteilung der Oktave als einer komplexen mus. Einheit im Sinne von Diapason sollen sich die weiteren Intervalle ergeben, sondern aus der Teilung des einen Son fondamental in seine Obertöne, wie Rameau in Wendung gegen Zarlino fortfährt:

cependant, quoique cela soit vrai en quelque façon, c'est toûjours de la division du Son unique et fondamental que s'engendrent tous les autres Sons, et par consequent tous les intervales et tous les accords (ibid.).

Für den Ausdruck Diapason und die mit ihm traditionell verbundene Oktav-Vorstellung kann es im Rahmen dieses neuen musiktheor. Fundamentalkonzepts keine sinnvolle Funktion mehr geben.

Daß die griech. Intervall-Nomenklatur immer mehr der Vergangenheit angehört, beginnen die Lexika allerdings schon Jahrzehnte vor Rameau zu bezeugen. A.Furetière, im allgemeinen stark von Mersenne abhängig (vgl. A.Cohen, Fs. M.Bernstein, New York 1977, 106), bezieht das Wort diapason unter Hinweis auf den in seinen Quellen offenbar überwiegenden Sprachgebrauch bereits ausdrücklich auf die „Oktave der Griechen":

Dict. universel (La Haye u. Rotterdam 1690): DIAPASON, s.m. Terme de Musique. C'est un intervalle de Musique dont la pluspart des Auteurs qui ont escrit de la theorie de la Musique se sont servis pour expliquer l'octave des Grecs, aussi-bien que du diapente, diatessaron, hexacorde et tetracorde, pour dire, les quintes, quartes, tierces [?] et sixiémes.

Das BrossardD ([1703] 1705) führt für die Nationalsprachen nur noch die jeweiligen Ableitungen von lat. octava an:

DIAPASON. Terme Grec. en Italien *Ottava*. en François OCTAVE. ou 8. Voyez. *OTTAVA* (18),

und die *Encyclopédie* IV (1754) ist an den griech. Intervall-Benennungen nur noch unter historischem Aspekt interessiert:

DIAPASON, s. m. *terme de la Musique greque*, par lequel les anciens exprimoient l'intervalle ou la consonnance de l'octave (943a, von Rousseau);
vgl. RousseauD ([1767] 1768): DIAPASON. s. m. Terme de l' ancienne Musique, par lequel les Grecs exprimoient l'Intervalle ou la consonnance de l'Octave (145).

Es darf freilich nicht übersehen werden, daß der Ausdruck diapason (wie auch die Lexika vermerken) gerade kraft seines theor. Anspruchs längst eine neue wichtige Funktion in der Terminologie des Instrumentenbaus übernommen hatte, also keineswegs gänzlich aus dem aktuellen mus. Fachvokabular verschwunden war (s. anschl. IV.).

IV. Das Bezeichnungsfragment diapason ist zwar allem Anschein nach als Oktav-Benennung entstanden und bis ins 18. Jh. auch in dieser Funktion belegbar. Beim Wort genommen jedoch, bezieht es sich nur ganz allgemein auf eine „Vollständigkeit" (s. oben II. (2), Ende). Und so ist es nicht verwunderlich, wenn es von der Oktave auch AUF ANDERE TOTALITÄTEN BZW. VERGLEICHBARE SACHVERHALTE ÜBERTRAGEN worden ist, nachdem der Terminus octava seinerseits im mus. Fachvokabular nicht nur fest etabliert war, sondern – etwa seit dem 13./14. Jh. – zusehends sogar die Rolle eines (wenn auch ungleichgewichtigen) diapason-Ersatzes hatte übernehmen können (s. oben III. (2)).

(1) Bereits seit der 2. Hälfte des 15. Jh. ist diapason nach Art der mittelalterlichen Abstraktokonkreta als Bezeichnung für eine MENSUR bzw. für ein MENSURMODELL IM INSTRUMENTENBAU nachweisbar. Ein anon. Bericht über die Zungenpfeifen der Orgel eines (nicht identifizierten frz.) Klosters der Dei custodientes ist überschrieben:

Diapason longitudinis et latitudinis calamorum Dei custodientium (Ms. Paris, Bibl. Nat., lat. 7295, f. 127, ed. Le Cerf u. Labande 41);

und in einer Positiv-Beschreibung von gleicher Hand, die auf das Fehlen einer kunstgerechten Mensurierung hinweist, scheint dyapason (bzw. „dyapasonis divisio") analog wie das Wort mensura gebraucht zu sein:

...et nulla est in foraminibus pedum [Fußlöcher] dyapasonis divisio, quia foramen c'' est ita magnum uti ipsius f. Et unus [sc. calamus] est lati luminis [Labium], alius stricti, alius alti luminis, alius bassi; nulla est penitus mensura. Et tamen approbatissimum est ab omnibus qui audierunt (ibid. f. 123', ed. 39, rev. nach Bormann 1966, 169).

Diese Wortverwendung läßt hier keinen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Phänomen der Oktave erkennen. Trotzdem ist sie sicherlich von der musiktheor. Überzeugung herzuleiten, nach der der Oktav-Raum dank stufenweise durchrationalisierter Tonbeziehungen – als „diapason" – gewissermaßen modellhaft „totum corpus musicae" repräsentiert (Ramos de Pareja, zit. oben III. (2) (c)) und eben deshalb im Instrumentenbau auch konkret Gestalt gewinnen kann.
Rund ein Jh. nach diesen frühen Texten stellt Fr. Salinas denn auch eine Verbindung zwischen dem Fachwort der Instrumentenbauer und dem diapason als einem STIMMUNGSMODELL MIT OKTAV-UMFANG her:

De musica (Salamanca 1577) III, 17: His addere voluimus modum construendi typi, quem instrumentorum artifices Diapason appellant, iuxta huius temperamenti constitutionem, qui optimus erit ad inueniendos omnes trium generum sonos, et facilimus ad constituendos eos in canone harmonico, quod ipsis artificibus plurimum affert commoditatis. In quo etiam mirabilis ostenditur huius temperamenti ratio... (147; die anschl. Erörterungen gehen vom Oktav-Raum aus; vgl. auch 158).

Unterschiedlich akzentuiert begegnen beide Verwendungsaspekte auch bei Mersenne. Einerseits bezeichnet er als ‚Diapason' den einer spezifischen Stimmung unterworfenen Oktav-Raum, der als solcher ‚Octaue' heißt:

Harmonie universelle (Paris 1636), *Traité des instrvmens* VI, 15: La sixiesme et la septiesme colonne [sc. der nachfolgenden graphischen Darstellung] contiennent les dix-neuf tuyaux du parfait Diapason, ou de l'Octaue, qui comprend les trois genres... (338);
vgl. ibid. 16: ...i'ay monstré que le clauier et le Diapason, qui contiennent le genre Diatonic dont on vse maintenant dans sa perfection, ont 32, 27, 25, ou du moins 19 marches, ou degrez sur chaque Octaue... (341);

auf den von Mersenne geradezu gesuchten Traditionszusammenhang verweisen auch historisierende Beischriften wie „Monochorde ou Diapason des touches" (38) bei einem Stimmungsmodell mit Oktav-Umfang. Andererseits zeigt er sich auch mit dem technisch-pragmatischen Wortgebrauch vertraut, wenn er z.B. hinsichtlich der Bohrung der verschiedenen Flötenarten auf deren „Diapason necessaire pour les percer iustement" (243) zu sprechen kommt oder die Fachterminologie der Glockengießer referiert:

ibid. VII, 7: ...ils marquent les differentes espaisseurs des cloches sur vn petit cylindre de bois, ou de laton, qu'ils appellent *baston, brochette, ou diapason*: ce qu'ils font en diuisant ledit cylindre en long par quatre lignes, sur lesquelles ils marquent les differentes espaisseurs auec des points... (10).

Furetière, der sich an Mersennes Formulierungen z.T. wörtlich anlehnt, faßt alle terminologiegeschichtlich wesentlichen Verwendungsaspekte zusammen; der bautechnische Begriff nimmt dabei – im Anschluß an die (oben III. (2) (d) zit.) Definition als „octave des Grecs" – die erste Stelle ein:

Dict. universel (La Haye u. Rotterdam 1690): DIAPASON, chez les Artisans et Facteurs d'instruments, signifie une regle et mesure qu'ils ont pour marquer et couper les tuyaux de leurs orgues, et pour percer les trous de leurs flustes et hautbois en la juste proportion qu'il faut pour faire des tons, des demi-tons, et les consonances justes.
Quand un quarré est divisé en huit parallellogrames égaux, la section qui sera faite de ces parallellogrames par une diagonale, marquera tous les intervalles usitez en la Musique, et c'est sur ce principe qu'est fondé ce modele des Ouvriers qu'ils appellent *diapason*.
Il y a aussi un *diapason* des trompettes, qui sert de mesure pour les differentes grandeurs qu'elles doivent avoir pour faire les quatre parties de la Musique. Il y en a de même pour les saquebutes et serpents, qui monstrent combien il les faut allonger ou accourcir pour descendre ou pour monter d'un ton ou d'un intervalle.

Erst danach wird auch die Stimmung selbst behandelt:

Enfin le *diapason* se dit de ce qui fait et qui marque la justesse des tons. On oppose le *diapason* temperé au *diapason* parfait.

Am Schluß folgt noch ein Hinweis auf die Bezeichnungen für die „eschelle campanaire" der Glockengießer (neben diapason: regle, baston, brochette).
Zusammen mit Mersennes umfassender Darstellung bildet Furetières Art. die Grundlage aller späteren Begriffsbestimmungen. Weitgehend wörtlich übersetzt (allerdings um die Passagen über Stimmung und Glockengießer-Terminologie gekürzt) begegnet er im engl. GrassineauD (1740). Stark komprimierte Auszüge bringen BrossardD ([1703] 1705), WaltherL (1732), Rousseaus Beitrag zur

Encyclopédie IV (1754) sowie RousseauD ([1767] 1768), dessen Art. wiederum in der *Encyclopédie méthodique* (1791) von Framery und Ginguené und sogar noch im OrtigueD (1854) wörtlich abgedruckt und im MendelL III (1873; s. Zitat anschl. (3)) ausdrücklich benutzt wird.
Vom Stimmungsmodell her ist diapason als Bezeichnung für den STIMMTON („Kammerton") sowie für die STIMMGABEL (diapason à branches) – später auch für die STIMMPFEIFE (diapason à bouche) – übernommen worden:

vgl. Fr. J. Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde* (Paris [1830] ³1836): ...on a construit de petits instrumens en acier ayant la forme d'une fourchette et produisant un son modèle qu'on appelle *diapason*, nom qui, par analogie, se donne à l'instrument lui-même (8).

Schließlich hat sich diapason im Laufe des 19. Jh. in der frz. Literatur auch als metaphorischer Ausdruck für eine bestimmte SEELISCHE oder MORALISCHE VERFASSUNG eingebürgert (Belege in den großen frz. Lexika).

(2) Beide Oktav-Benennungen, diapason wie octava, sind auch als Namen für ORGELREGISTER herangezogen worden. Dabei haben sich regional unterschiedliche Verwendungsweisen herausgebildet, die von jeweils verschiedenen Bedeutungsaspekten ausgehen.

(a) Im engl. Orgelbau ist diapason seit dem frühen 16. Jh. als Benennung für das FUNDAMENTREGISTER IN OKTAV-ABSTAND UNTER DEM PRINZIPAL bezeugt:

vgl. Orgelbauvertrag mit A. Duddyngton (London / All Hallows, Barking 1519): a payer of organs... of dowble c-fa-ut, that is to say XXVII playne keys, and the pryncipale to conteyn the lenght of V foote, so following wt Bassys called Diapason to the same conteyning length of X foot or more... (nach Klotz 1975, 75).

Ein Erklärungsversuch für diesen Wortgebrauch findet sich bereits bei Hopkins/Rimbault ([1855] ³1877). Er geht aus vom diapason-Begriff der Instrumentenbauer, wie ihn das GrassineauD nach Furetière referiert (s. oben IV. (1)), und möchte den Registernamen dementsprechend als Hinweis auf die konstitutive Bedeutung dieses Fundamentregisters als MODELLREGISTER für Aufbau und Stimmung der gesamten Orgel verstanden wissen:

The term „Diapason", coming as it does from two Greek words, signifying „through all", is applied by makers of musical instruments to the rule, standard, or scale, by which they make their flutes, hautboys, etc. In a similar manner the set of Unison Open pipes under consideration forms the rule, standard, or scale, by which the organ builder regulates the size of the harmonic corroborating series of stops (136).

Darüber hinaus soll mit dem Namen (in Übereinstimmung mit der traditionsreichen Charakterisierung des diapason als domina oder regina [s. oben II. (1)]) zugleich auch die KLANGLICHE DOMINANZ dieses Registers angesprochen sein:

not only in the first instance, in regard to their length and breadth of body, but afterwards, in regard to their strength and quality of tone. Its influence extends „through all" the stops in question; hence, the name „Diapason" appears to be just the most appropriate one that could be given to a set of pipes exercising so much power (ibid.).

(b) Der kontinentale Orgelbau bevorzugt demgegenüber das lat. Wort octava, das hier seit dem späten 15. Jh. vielfach belegt ist für „ein Orgel-Register von verschiedenen Fuß-Ton, nach dem Principal gerechnet und eingerichtet" (WaltherL, Art. *Octava* [448b]). Konkret gemeint ist – in Übereinstimmung mit der musiktheor. Wortverwendung als Abstands- bzw. Intervallbenennung – ein REGISTER IN EIN- ODER MEHRFACHEM OKTAV-ABSTAND ÜBER DEM PRINZIPAL, dem fundierenden Hauptregister eines Werkes. Bei zweifachem Oktav-Abstand können auch Zusätze wie „doppel" oder „supra" angefügt werden:

vgl. A. Schlick, *Spiegel der Orgelmacher vnd Organisten* (Mainz 1511): Item vor das erst / die principaln... Item ein octaff einer langen moß. oder so das Werck fast groß wer ein doppel octaff (ed. Smets 24);
Orgelbauvertrag mit R. Eggstetter (St. Gallen 1513): So sond diese register in dem manual sin. Item die prinzipal sond ain octaff clainer sin dann das prinzipal im pas, die nechst octaff ob dem prinzipal, die supra octaff ob dem prinzipal, desglich den hindersatz und das zimel (ed. Rücker 124);
M. Praetorius, *Syntagma mus.* II: *De Organographia* (Wolfenbüttel 1619): Octava. Gleich wie nun von viererley Principalen Art jetzt gesetzt ist; Also folgen auch viererley Octaven aus derselben Principal Mensur, als Octava / Großoctava / Octava / klein Octava / vnd Superoctävlin (129).

Sofern die Buchstaben p, q, d, q' und d' in einer tabellarischen Blockwerksbeschreibung des Henri-Arnaut de Zwolle (um 1440) im Sinne von „principalis, quinta, diapason, quinta in der Oktave und diapason in der Oktave" aufzulösen sind (so Klotz 1975, 14), dann wäre hier auch der griech. Ausdruck gleichbedeutend mit octava für eine (freilich nicht einzeln spielbare) Pfeifenreihe in Oktav-Abstand über dem Prinzipal zu belegen (Ms. Paris, Bibl. Nat., lat. 7295, f. 131', ed. Le Cerf u. Labande, pl. XIV(a), Faks. bei Bormann 1966, 165).
Freilich beginnt der Registername Diapason in der kontinentalen Orgelbau-Terminologie erst seit dem 18. Jh. eine gewisse Rolle zu spielen – nun allerdings in der Tat als Äquivalent von Octava:

vgl. J. Adlung, *Anleitung zu der mus. Gelahrtheit* (Erfurt 1758): Octave ist eine offene Flötstimme Principalmensur, von welchem es bloß in der Grösse unterschieden... Die nechstkleinere nach dem Principal heißt bisweilen Großoctav; superoctaua ist 2 Octaven höher; supersuperoctaua ist 3 Octaven höher als Principal. Dafür lieset man oft Diapason, Disdiapason, und Disdisdiapason... (436f.);
id., *Musica mechanica organoedi* (Bln 1768): Diapason, ist so viel als Oktave, s. Oktave (88);
J. Chr. Wolfram, *Anleitung zur Kenntniß, Beurtheilung u. Erhaltung der Orgeln* (Gotha 1815): Octave, *diapason*, der achte Ton. Unter dieser Benennung findet man in allen Orgeln einige Register. Sie geben, wie ihr Name sagt, die Octave zu einem tiefern Grundtone an (190).

In der Benennungspraxis der Orgelbauer selbst indes stößt Adlung auf Probleme, die er sich nur als Widersprüche deuten kann. So findet er in der Orgel von Sendomir (offenbar im Hauptwerk) Benennungen, die seinen terminologischen Vorstellungen konform sind:

Musica mechanica organoedi: ...Regula Diapason 4'; Superoctaua, oder Disdiapason 2'; Superoctaua, oder Disdisdiapason 1' (118),

im Rückpositiv hingegen eine Benennungsweise, die nur aus der Tradition des engl. Orgelbaus heraus sinnvoll erklärt werden könnte:

Eben daselbst ist Principal im Rückpositive 4', Diapason 8', Disdiapason 2'. Dies scheint verdruckt zu seyn (ibid.).

Ob sich die zunehmende Kenntnis engl. Orgeldispositionen auf dem Kontinent tatsächlich irritierend hat auswirken können, bliebe zu untersuchen (der Registername

Disdiapason spricht eher für eine – vom musiktheor. Vokabular inspirierte – kontinentale Tradition). Indirekter engl. Einfluß (Übers. des Registernamens ‚Diapason' mit ‚Oktave') könnte immerhin auch im folgenden – für Adlung wiederum kaum verständlichen – Fall vorliegen:

op. cit.: Zu St. Bartholomäi in Danzig ist in der Brust Prinzipal 4', und Oktave 8'. Vielleicht soll es umgekehrt seyn (126);

im gleichen Zusammenhang (Stichwort *Prästant, Primaria, Principal*) kommt Adlung auch noch einmal auf Sendomir zu sprechen, wobei nun anstelle von ‚Diapason' bezeichnenderweise von ‚Oktave' die Rede ist:

Zu Sendomir ist im Rückpositive Principal 4'; die Oktave aber 8' und die andere 2'. Vielleicht ist 8' und 4' versetzt (127).

Macht Adlung zwischen Diapason und Oktave noch keinen Unterschied, so hat sich im Laufe des 19. Jh. nach engl. Vorbild Diapason auch auf dem Kontinent als Name für das fundierende Hauptregister eines Werkes durchgesetzt. Klotz kann deshalb heute lapidar definieren:

diapason = Principal 8' (1975, S. XVI).

(3) War der oktavbezogene musiktheor. Totalitäts-Anspruch erst einmal fallengelassen worden, so konnte der Ausdruck diapason – anscheinend auf dem Wege über die längst eingebürgerte Instrumentenbau-Terminologie (s. oben IV. (1)) – gut auch auf eine rein prakt.-empirische Totalität wie den (mus. nutzbaren) UMFANG VON MENSCHLICHER STIMME UND INSTRUMENT übertragen werden. Bei Rousseau steht diese Verwendung noch in engem Zusammenhang mit dem Aspekt der richtigen Stimmung:

Encyclopédie IV (1754), Art. *Diapason*: On appelle encore *diapason*, l'étendue de sons convenable à une voix ou à un instrument. Ainsi, quand une voix se force, on dit qu'elle sort de son *diapason*; et l'on dit la même chose d'un instrument dont les cordes sont trop lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de son, ou qui rend un son désagréable, parce que le ton en est trop haut ou trop bas (943a); fast wörtlich wiederholt im RousseauD (vgl. die Änderungen: „l'étendue convenable" statt „l'étendue de sons convenable"; „sort du *Diapason*" statt „sort de son *diapason*").

Wenig später erscheint der Ausdruck in dem neuen Sinne, losgelöst von jeglicher Oktav-Vorstellung, bei L.-J. Francœur sogar schon in einem Buchtitel: behandelt und durch Notenbeispiele veranschaulicht werden mit dem Umfang zugleich die jeweils MUS. VERFÜGBAREN TONSTUFEN der einzelnen Blasinstrumente, so z.B. bei der Flûte de Tambourin:

Diapason général de tous les instrumens à vent avec des observations sur chacun d'eux (Paris 1772) I, 4: Étendue ou Gamme diatonique de cet Instrument [folgt Notenbeispiel]. Il faut remarquer que parmi les notes qui composent cette Étendue il n'y a point de Si ♭, entre les deux derniers Tons qui sont les plus élevés...
Cette Flûte est de toutes les autres, celle dont le Diapason est le moindre puisque toute son étendue ne contient qu'une Octave, cinq demi-tons, et un Ton plein; mais il faut sçavoir qu'elle est de deux Octaves au dessus de la grande Flûte, ou une Octave plus élevée que la petite... (11).

Auf die Erörterung der Blasinstrumente folgt zum Schluß noch ein Kap. *Des voix humaines* mit einer detaillierten Tabelle über „Étendue ou Diapason de toute espece de Voix" (72).

Bei J.-Fr. Le Sueur gehört diapason in diesem Sinne bereits zum geläufigen Fachvokabular:

Exposé d'une musique une, imitative, et particuliere à chaque solemnité (Paris 1787), *Plan d'une musique particuliere à la messe du jour de Noel*: Les seconds violons et les alto devront faire entendre, dans le grave de leur diapason, et toujours sur le même son, un motif doux, ténébreux en même temps, et simultané par des doubles croches lourées sur le même degré, tandis que les basses et les premiers violons feront entendre entre eux un unisson doux par des notes longues et liées ensemble, qui partiront du haut du diapason pour aller finir insensiblement chacune de leurs phrases sur une note grave (9f.).

Im Castil-BlazeD ([1821] ²1825) ist sogar nur noch diese eine Verwendungsweise berücksichtigt. Der Art. beginnt mit der soeben zit. Definition Rousseaus, unterdrückt aber bezeichnenderweise dessen „encore", das durch die Pluralität der hier referierten Bedeutungen bedingt ist. Darüber hinaus wird der Ausdruck diapason überhaupt nicht mehr historisch, sondern sogleich – oktavindifferent – von der „Totalität" des Umfangs her erklärt:

DIAPASON, s. m. On appelle *diapason* l'étendue convenable à une voix ou à un instrument. Ainsi, quand une voix se force, on dit qu'elle sort de son *diapason*.
Ce mot est formé de *dia*, par, et *pason*, toutes, parce que le *diapason* embrasse toutes les notes qu'une voix ou un instrument peuvent faire entendre.
Chaque sorte de voix, chaque instrument a son *diapason* particulier (I, 185).

Für den dtsch. Sprachbereich registriert das KochL (1802) die neue Wortverwendung (im Anschluß an die Funktion als Intervallname; weitere Verwendungen sind nicht berücksichtigt):

Diapason... Heut zu Tage verstehet man darunter zuweilen den Umfang der Töne einer Singstimme oder eines Instrumentes (418);

Im HäuserL ([1828] ²1833) steht diese Verwendung sogar an erster Stelle:

Diapason, 1) der Umfang einer Stimme oder eines Instruments; 2) so viel als Octave... (114);

im GathyL ([1835] ²1840) ist inzwischen auch der Gebrauch für die Stimmgabel erfaßt:

Diapason... Gegenwärtig bedient man sich dieses Ausdrucks zur Bezeichnung des Umfangs einer Stimme oder Instruments; auch heißt Diapason bei den Franzosen so viel als Stimmgabel (95a).

Trotz der lexikographischen Informationsarbeit der ersten Jahrhunderthälfte hat sich der Ausdruck Diapason in den unter IV. (1) und (3) behandelten Bedeutungen in Deutschland nicht eingebürgert; ja er ist – wohl nicht zuletzt aus einem in den allgemeinen geschichtlichen Ent- und Verwicklungen begründeten Abgrenzungsbedürfnis gegenüber „westlicher" Kultur heraus – seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. sogar ausdrücklich als spezifisch frz. Terminus technicus ausgewiesen worden:

vgl. MendelL III (1873), Art. *Diapason*: Bei den frz. Instrumentenmachern war der D. die Benennung gewisser Tafeln, auf denen die Theile und Mensuren der Instrumente sich verzeichnet fanden (s. Rousseau, *Dict.*). Davon abgeleitet nennen die Franzosen jetzt den Tonumfang der Instrumente und Singstimmen ganz im Allgemeinen den D. und sprechen von einem D. der Flöte, der Oboe, des Claviers, des Soprans, Alts u.s.w. Mit *D. normal* dagegen bezeichnen sie die Normaloctave in Ansehung der normalen Tonhöhe, auch die Stimmgabel, resp. den Stimmton, Kammerton, welcher seit 1858 nach dem Vorgange Frankreichs ziemlich allgemein zu 870 Schwingungen für das eingestrichene a angenommen ist (144);
PaulL (1873): Diapason, bei den Griechen und daher auch bei den lat. Musikschriftstellern das Intervall einer Octave..., bei den Franzosen ist Diapason die Stimmgabel oder auch wohl der Umfang der Töne einer Stimme oder eines Instruments (I, 253).

Lit.: Art. Diapason in: OrtigueD (1854); ApelD (^{11}1964); RiemannL, Sachteil, hg. von H.H. Eggebrecht (1967); Science de la musique, hg. von M. Honegger (1976).
E.J. HOPKINS u. E.F. RIMBAULT, The Organ, its history and construction, London (1855) ^{2}1877; C. STUMPF, Gesch. d. Consonanzbegriffs I (Abh. d. Bayer. Akad. d. Wiss., Philos.-philol. u. hist. Kl., 1897, XXI), separat München 1901; H. RIEMANN, Gesch. d. Musiktheorie im IX.–XIX. Jh. (1898), Bln ^{2}1921; CHR. MAHRENHOLZ, Die Orgelregister. Ihre Gesch. u. ihr Bau, Kassel 1930; R.P. WINNINGTON-INGRAM, Aristoxenus and the intervals of Greek music, The Classical Quarterly XXVI, 1932; DERS., Mode in ancient Greek music, London 1936; I. DÜRING, Ptolemaios u. Porphyrios über d. Musik (Göteborgs Högskolas Årsskrift, Bd. XL), Göteborg 1934; DERS., Studies in mus. terminology in 5th cent. lit., Eranos XLIII, 1945; M. APPEL, Terminologie i. d. mittelalterl. Musiktrakt. (Diss. Berlin 1935), Bottrop 1935; R. SCHÄFKE, Aristeides Quintilianus. Von d. Musik, Berlin 1937; I. RÜCKER, Die dtsch. Orgel am Oberrhein um 1500, Freiburg i. Br. 1940; B.L. VAN DER WAERDEN, Die Harmonielehre d. Pythagoreer, Hermes LXXVIII, 1943; J. HANDSCHIN, Der Toncharakter, Zürich 1948; B. BISCHOFF, Das griech. Element i. d. abendländ. Bildung d. Mittelalters, Byz. Zs. XLIV, 1951 (Fs. Fr. Dölger); E.R. CURTIUS, Europ. Lit. u. lat. Mittelalter, Bern (1948) ^{2}1954; M. RUHNKE, Joachim Burmeister. Ein Beitr. z. Musiklehre um 1600 (Schriften d. Landesinst. f. Musikforschung, Kiel, Bd. V), Kassel u. Basel 1955; DERS., Art. Intervall, C. Historisch (bis z. 16. Jh.), MGG VI, 1957; C. DAHLHAUS, Art. Konsonanz-Dissonanz, historisch u. systematisch, MGG VII, 1958; DERS., Unters. über d. Entstehung d. harmonischen Tonalität (Saarbrücker Studien z. Musikwiss., Bd. II), Kassel usf. 1968; THR. GEORGIADES, Musik u. Rhythmus bei d. Griechen. Zum Ursprung d. abendländ. Musik (hierin: Quellen-Anh. v. Georgiades u. Fr. Zaminer), Hamburg 1958; K.G. FELLERER, Unters. z. Musica d. Wilhelm v. Hirsau, Fs. H. Anglés, Bd. I, Barcelona 1958; E. JAMMERS, R. SCHLÖTTERER, H. SCHMID, E. WAELTNER, Byzantinisches i. d. karoling. Musik, Ber. z. XI. Internat. Byzantinisten-Kgr., München 1958; FR. ZAMINER, Der Vatikan. Organum-Trakt. (Ottob. lat. 3025) (Münchner Veröff. z. Musikgesch., Bd. II), Tutzing 1959; L. RICHTER, Zur Wiss.lehre v. d. Musik bei Platon u. Aristoteles (Dtsch. Akad. d. Wiss. zu Berlin, Schriften d. Sektion f. Altertumswiss., Bd. XXIII), Berlin 1961; DERS., Griech. Traditionen im Musikschrifttum d. Römer, AfMw XXII, 1965; W. BURKERT, Weisheit u. Wiss. Studien zu Pythagoras, Philolaos u. Platon (Erlanger Beitr. z. Sprach- u. Kunstwiss., Bd. X), Nürnberg 1962; J. LECLERCQ, Wiss. u. Gottverlangen. Zur Mönchstheologie d. Mittelalters (1957), Düsseldorf 1963; K. BORMANN, Die gotische Orgel zu Halberstadt. Eine Studie über mittelalterl. Orgelbau, Berlin 1966; G. WILLE, Musica Romana. Die Bedeutung d. Musik im Leben d. Römer, Amsterdam 1967; R. DAMMANN, Der Musikbegriff im dtsch. Barock, Köln 1967; Á. SZABÓ, Anfänge d. griech. Mathematik, München u. Wien 1969; J. SMITS VAN WAESBERGHE, Musikerziehung. Lehre u. Theorie d. Musik im Mittelalter (Musikgesch. in Bildern, Bd. III, 3), Lpz. 1969; DERS., Die Interpretation v. diapason i. d. mittelalterl. Trakt. (erstmals publ. 1936), in: Dia-pason. De omnibus. Ausgew. Aufsätze (Festgabe z. 75. Geburtstag, hg. von C.J. Maas u. M.U. Schouten-Glass), Buren 1976; KL.-W. NIEMÖLLER, Die Anwendung musiktheor. Demonstrationsmodelle auf d. Praxis bei Engelbert v. Admont, in: Methoden in Wiss. u. Kunst d. Mittelalters (Miscellanea mediaevalia, Bd. VII), hg. von A. Zimmermann, Berlin 1970; R. KLINCK, Die lat. Etymologie d. Mittelalters (Medium aevum, Bd. XVII), München 1970; J. LOHMANN, Musiké u. Logos. Aufsätze z. griech. Philosophie u. Musiktheorie, hg. von A. Giannarás, Stuttgart 1970; W. FROBENIUS, Johannes Boens Musica u. seine Konsonanzenlehre (FSM II), Stuttgart 1971; KL.-J. SACHS, Zur Tradition d. Klangschritt-Lehre, AfMw XXVIII, 1971; DERS., Der Contrapunctus im 14. u. 15. Jh. Unters. z. Terminus, z. Lehre u. z. d. Quellen (BzAfMw XIII), Wiesbaden 1974; FR. RECKOW, Aspekte d. Ausbildung einer lat. mus. Fachsprache im Mittelalter, Kgr.-Ber. Kopenhagen 1972; K.-W. GÜMPEL u. KL.-J. SACHS, Der anon. Contrapunctus-Trakt. aus Ms. Vich 208, AfMw XXXI, 1974; B. MEIER, Die Tonarten d. klass. Vokalpolyphonie, Utrecht 1974; W. RICHTER, *ΣΥΜΦΩΝΙΑ*. Zur Vor- u. Frühgesch. eines musikolog. Begriffs, Fs. W. Boetticher, Berlin 1974; H. KLOTZ, Über d. Orgelkunst d. Gotik, d. Renaissance u. d. Barock (1934), Kassel usf. ^{2}1975; B. MÜNXELHAUS, Pythagoras musicus. Zur Rezeption d. pythagoreischen Musiktheorie als quadrivialer Wiss. im lat. Mittelalter (Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen d. Musik, Bd. 17), Bonn-Bad Godesberg 1976; FR. OHLY, Schriften z. mittelalterl. Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977; A.J. NEUBECKER, Altgriech. Musik. Eine Einführung, Darmstadt 1977; M. MARKOVITS, Das Tonsystem d. abendländ. Musik im frühen Mittelalter (Publ. d. Schweizer. Musikforsch. Ges., Ser. II, Vol. 30), Bern u. Stuttgart 1977.

Fritz Reckow, Freiburg i. Br. 1978

Diaphonia

griech. *διαφωνία*, von *δια-* auseinander, *φωνή* Stimme; lat. diaphonia, diafonia.

Alle Verwendungsweisen von diaphonia lassen sich direkt von dem ursprünglichen Wortsinn des „Auseinander-Tönens" ableiten, sind also auch jeweils unmittelbar aus dem Wort heraus verständlich. Wohl vor allem aus diesem Grunde lösen sie einander nicht ab, sondern bleiben unter gegenseitiger Einflußnahme und Vermischung bis in die Zeit des Humanismus bekannt.

I. (1) Seit dem frühen 4. Jh. (Platon, Pseudo-Hippokrates) sind *διαφωνεῖν*, *διαφωνία* und *διάφωνος* im Sinne des NICHT-ZUSAMMENPASSENS von Tönen wie auch des Widerstreites nichtmusikalischer Sachverhalte nachgewiesen. (2) Seit Aristoxenos und Eukleides (um 300) sind *διαφωνία* und *διάφωνος* als musiktheoretische Termini für die NICHT-SYMPHONEN UNTER DEN MUSIKALISCH BRAUCHBAREN INTERVALLEN belegt. (3) Bei Gaudentios (4. Jh. p. Chr.) begegnet *διάφωνος* auch neutral im Sinne des SYMPHONE WIE DIAPHONE VERHÄLTNISSE EINSCHLIESSENDEN TONHÖHEN-UNTERSCHIEDES.

II. (1) Seit Isidors Definition (frühes 7. Jh.) werden die unter I. (1) und (2) behandelten Begriffe nicht mehr streng geschieden; der Nachdruck des mittelalterlichen Sprachgebrauchs liegt auf dem Moment des UNSTIMMIGEN. (2) Daneben spielt der Sprachgebrauch im neutralen Sinne des INTERVALLS eine untergeordnete Rolle.

III. (1) Die frühmittelalterliche Mehrstimmigkeitslehre wählt diaphonia zum NAMEN DER MEHRSTIMMIGKEIT. (2) Da sich beim Gebrauch dieses Terminus NEGATIVE ASSOZIATIONEN entspr. I. (1) und (2) sowie II. (1) einstellen, wird diaphonia mit positiv wertenden Beiwörtern ausgestattet und mit dem Terminus organum häufig zu einem geschlossenen Ausdruck verbunden. (3) Das Wort diaphonia läßt eine dem jeweils aktuellen Stand der Kompositionstechnik und dem sich wandelnden Verständnis der Mehrstimmigkeit ANGEPASSTE INTERPRETATION zu: (a) bis ins 11. Jh. wird diaphonia im Sinne der TRENNUNG der „Stimmen" verstanden; (b) seit dem „neuen Organum" um 1100 setzt sich eine „STIMMIGE" Auffassung durch; (c) im späten Mittelalter wird diaphonia gelegentlich synonym mit discantus und contrapunctus für den NOTE-GEGEN-NOTE-SATZ gebraucht. (4) Nach dem 12. Jh. haben alle diaphonia-Belege EPIGONALEN CHARAKTER.

I. (1) In den frühesten Belegen sind *διαφωνεῖν*, *διαφωνία* und *διάφωνος* für das „Auseinander-Tönen" im negativen Sinne des NICHT-ZUSAMMENPASSENS von Tönen wie auch des Widerstreites nichtmusikalischer Sachverhalte gebraucht. So läßt Platon im Dialog *Gorgias* (nach 394) den Sokrates sagen, er halte es für besser, daß seine Lyra verstimmt (*ἀνάρμοστον*) und daher mißtönend sei (*διαφωνεῖν*), desgleichen ein Chor, den er anzuführen hätte, und daß eher die meisten Menschen mit ihm nicht übereinstimmten, sondern ihm widersprechen mögen, als daß er allein mit sich selbst nicht im Einklang stehe (*ἀσύμφωνον εἶναι*):

καίτοι ἔγωγε οἶμαι, ὦ βέλτιστε, καὶ τὴν λύραν μοι κρεῖττον εἶναι ἀνάρμοστόν τε καὶ διαφωνεῖν, καὶ χορὸν ᾧ χορηγοίην, καὶ πλείστους ἀνθρώπους μὴ ὁμολογεῖν μοι ἀλλ' ἐναντία λέγειν μᾶλλον ἢ ἕνα ὄντα ἐμὲ ἐμαυτῷ ἀσύμφωνον εἶναι καὶ ἐναντία λέγειν (482b–c).

Zur häufigen, auch lexikalisch hinreichend erfaßten Verwendung für die Unvereinbarkeit im nichtmusikalischen Bereich vgl. Platon, *Nomoi* (vor 347) 689a (Widerstreit zwischen Trauer und Freude einerseits und vernunftgemäßer Meinung andererseits: *ταύτην τὴν διαφωνίαν λύπης τε καὶ ἡδονῆς πρὸς τὴν κατὰ λόγον δόξαν*...; ferner 859e–860a). Wohl im gleichen allgemeinen negativen Sinne ist *διάφωνος* auch in der als Heraklit-Imitation geltenden pseudo-hippokratischen Schrift *De victu* (nach Diller 1. Hälfte 4. Jh. [Hermes LXXXVII, 1959, 55 f.]) gebraucht: die Zunge ahmt die *μουσική* (genauer: das *μουσικῆς ὄργανον*, das Ohr) nach, indem sie zwischen der Süße und der Schärfe dessen unterscheidet, was auf sie fällt, und zwischen Unvereinbarem und Zusammenpassendem:

γλῶσσα μουσικὴν μιμεῖται, διαγινώσκουσα μὲν τὸ γλυκὺ καὶ τὸ ὀξὺ τῶν προσπιπτόντων, καὶ διάφωνα καὶ ξύμφωνα (ed. Diels-Kranz, *Vorsokratiker* I, 187, 17–19; vgl. ibid. 189, 23 f.); zu analogem Sprachgebrauch im Musikschrifttum vgl. Aristeides Quintilianus, *De musica* (3./4. Jh. p. Chr., ed. Winnington-Ingram 132, 8–14: III, 26).

(2) Als musiktheoretische Termini sind *διαφωνία* und *διάφωνος* seit Aristoxenos und Eukleides im Rahmen der Einteilung der Intervalle für die NICHTSYMPHONEN UNTER DEN MUSIKALISCH BRAUCHBAREN INTERVALLEN bezeugt. Im folgenden Aristoxenos-Beleg ist speziell von den *διαφοραί* (Tonhöhen-Unterschieden) unterhalb der *συμφωνία διὰ τεσσάρων* die Rede, doch gelten als *διάφωνοι* auch alle zwischen den „feststehenden" *σύμφωνοι* (*διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, διὰ πασῶν* mit ihren Oktav-Erweiterungen) gelegenen, aus „beweglichen" Stufen gebildeten Intervalle, die indes nicht als mißtönend im Sinne von I. (1) angesehen werden dürfen. Der Unterschied zwischen *σύμφωνοι* und *διάφωνοι* besteht darin, daß die beiden Töne eines diaphonen Intervalls, anders als bei der *συμφωνία*, beim Zusammenklang nicht miteinander verschmelzen (keine *κρᾶσις* entstehen lassen), sondern als gesonderte Einzeltöne unterschiedlicher Höhe nebeneinander wahrnehmbar bleiben:

Aristoxenos, *Harmonica* (vor 300): *ἦν δὲ τὰ μέρη ταῦτα διαφωνία τε καὶ συμφωνία... δοκεῖ δὲ τὸ μὲν ἐλάχιστον τῶν συμφώνων διαστημάτων ὑπ' αὐτῆς τῆς τοῦ μέλους φύσεως ἀφωρίσθαι, μελῳδεῖται μὲν γὰρ τοῦ διὰ τεσσάρων ἐλάττω διαστήματα πολλά, διάφωνα μέντοι πάντα* (ed. da Rios 25, 7–15; vgl. 55, 12–17);
Eukleides, *Sectio canonis* (um 300): *Γινώσκομεν δὲ καὶ τῶν φθόγγων τοὺς μὲν συμφώνους ὄντας, τοὺς δὲ διαφώνους, καὶ τοὺς μὲν συμφώνους μίαν κρᾶσιν τὴν ἐξ ἀμφοῖν ποιοῦντας, τοὺς δὲ διαφώνους οὔ* (JanS 149, 17–20).

Nach Ptolemaios heißen diejenigen Töne *σύμφωνοι*, die dem Gehör einen „gleichartigen" Eindruck (Düring 28: „Eindruck der Zusammengehörigkeit") bereiten, *διάφωνοι* diejenigen, die sich nicht so verhalten:

Harmonica (2. Jh. p. Chr.): *συμφώνους δὲ ἔτι φασὶν εἶναι παρὰ τὸν κάλλιστον ἤδη τῶν ψόφων, τὴν φωνήν, ὀνοματοποιοῦντες, ὅσοι τὴν ὁμοίαν ἀντίληψιν ἐμποιοῦσι ταῖς ἀκοαῖς, καὶ διαφώνους τοὺς μὴ οὕτως ἔχοντας* (ed. Düring 10, 25–28).

Die *σύμφωνοι* beurteilt Ptolemaios zwar als „schöner" als die *διάφωνοι*:

ibid.: ... *τό τε τῶν συμφώνων καὶ τῶν διαφώνων, καὶ κάλλιον τὸ τῶν συμφώνων*... (11, 11 f.);

indes besteht der entscheidende qualitative Unterschied zwischen emmelischen und ekmelischen (musikalisch brauchbaren und unbrauchbaren) Tönen, deren erstere *σύμφωνοι* wie *διάφωνοι* umfassen und insgesamt als dem Gehör angenehm klingend gelten:

ibid.: *εἰσὶ δὲ ἐμμελεῖς μὲν ὅσοι συναπτόμενοι πρὸς ἀλλήλους εὔφοροι τυγχάνουσι πρὸς ἀκοήν, ἐκμελεῖς δὲ ὅσοι μὴ οὕτως ἔχουσι* (10, 23–25).

In einem weiteren Sinne sind natürlich auch die ekmelischen Töne *διάφωνοι* (beim Zusammenklang nicht verschmelzend), nicht aber sind alle *διάφωνοι* ekmelisch:

Porphyrios, *In Ptolemaii harmonica* (3. Jh. p. Chr.): *οἱ μὲν ἐκμελεῖς πάντως καὶ διάφωνοι, οἱ δὲ διάφωνοι οὐ πάντως καὶ ἐκμελεῖς* (ed. Düring 113, 25 f.).

Auch andere Autoren weisen lediglich auf den Unterschied in der Verschmelzungsfähigkeit hin. So entsteht nach Nikomachos beim Zusammenklang zweier *σύμφωνοι* geradezu nur eine einzige *φωνή*, während bei den *διάφωνοι* eine in gewisser Weise gespaltene und unvermischt aus zwei Tönen bestehende *φωνή* zu vernehmen sei:

Harmonicum enchiridion (2. Jh. p. Chr.): ...*τῶν δὲ συστημάτων ἐστί τινα σύμφωνα, τινὰ δὲ καὶ διάφωνα. σύμφωνα μέν, ἐπειδὴ οἱ περιέχοντες φθόγγοι διάφοροι τῷ μεγέθει ὄντες, ἅμα κρουσθέντες ἢ ὅπως ποτὲ ἠχήσαντες ἐγκρατῶσιν ἀλλήλοις οὕτως, ὥστε ἑνοειδῆ τὴν ἐξ αὐτῶν φωνὴν γενέσθαι καὶ οἷον μίαν. διάφωνοι δέ, ὅταν διεσχισμένη πως καὶ ἀσύγκρατος ἡ ἐξ ἀμφοτέρων φωνὴ ἀκούηται* (JanS 261, 22–262, 6);
vgl. auch Aristeides Quintilianus, *op. cit.* I, 8; Bacchios, *Isagoge* (4. Jh. p. Chr.) §§ 10 u. 59 (JanS 293 u. 305).

Kleoneides vermerkt demgegenüber, daß die *διάφωνοι* in ihrer Verschmelzungsunfähigkeit das Gehör auch belästigten:

Isagoge (2. Jh. p. Chr.): *ἔστι δὲ συμφωνία μὲν κρᾶσις δύο φθόγγων ὀξυτέρου καὶ βαρυτέρου· διαφωνία δὲ τοὐναντίον δύο φθόγγων ἀμιξία, ὥστε μὴ κραθῆναι, ἀλλὰ τραχυνθῆναι τὴν ἀκοήν* (JanS 187, 19–188, 2).

Martianus Capella hält an dieser gegensätzlichen Charakterisierung von *σύμφωνοι* und *διάφωνοι* fest:

De nuptiis Philologiae et Mercurii (um 400) IX, 947: ...alii sibi inuicem congruunt, alii discrepant et resultant. sed illi *σύμφωνοι*, quia sibi inuicem coniunguntur, *διάφωνοι* autem, id est dissentientes, sunt qui cum percussi fuerint, inuicem discrepant... (ed. Dick 505, 18–506, 2).

Auch Boethius trifft, nunmehr mit den lat. Lehnübersetzungen consonantia und dissonantia, eine an Kleoneides anklingende Scheidung:

De inst. mus. (um 500) I, 8: Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens. Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniocunda percussio (ed. Friedlein 195, 6–10); vgl. auch ibid. V, 11 (361, 10–12, 15 f.) u. V, 7 (357, 13 f., hier etwas abgeschwächt, da unter Berufung auf Ptolemaios).

Aus welchem Grunde es in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten zur Verschärfung des Gegensatzes zwischen den beiden Intervall-Klassen gekommen ist, muß noch geklärt werden. Möglicherweise ist sie darauf zurückzuführen, daß die fraglichen Autoren zwischen dem allgemein gebräuchlichen pejorativen (I. (1)) und dem speziell musiktheoretisch klassifizierenden diaphonia-Begriff und damit zwischen Mißklang und bloßem Auseinander-Tönen (nicht-Verschmelzen) zuungunsten des letzteren nicht mehr streng unterschieden. Das unsichere Verhältnis der mittelalterlichen Musiktheorie gegenüber einigen nichtsymphonen Intervallen (insbes. der Terz) dürfte nicht zuletzt in dieser von der Wahrnehmung her nicht gerechtfertigten (und in der Praxis auch vor dem späten Mittelalter nicht immer respektierten) rigorosen Scheidung ihre Ursache haben. Gaudentios führt eigens noch eine dritte, vermittelnde Intervall-Klasse an, die *παράφωνοι* (genannt werden Tritonus und große Terz): nichtsymphone Intervalle, die gleichwohl beim Vortrag als symphon erscheinen sollen:

Isagoge (4. Jh. p. Chr.): *παράφωνοι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου, ἐν δὲ τῇ κρούσει φαινόμενοι σύμφωνοι* (JanS 338, 3–5).

(3) Bei Gaudentios ist *διάφωνος* auch neutral im Sinne des SYMPHONE WIE DIAPHONE VERHÄLTNISSE EINSCHLIESSENDEN TONHÖHEN-UNTERSCHIEDES nachweisbar. Zwar definiert auch er die *διάφωνοι* (*φθόγγοι*) zunächst als jene unterschiedlich hohen Töne, die bei gleichzeitigem Erklingen weder als gleich noch als (wie die *σύμφωνοι*) miteinander verschmelzend erscheinen:

op. cit.: *διάφωνοι δέ, ὧν ἅμα κρουομένων ἢ αὐλουμένων οὐδέν τι φαίνεται τοῦ μέλους εἶναι τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ ἢ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτό, ἢ ὅταν μηδεμίαν κρᾶσιν πρὸς ἀλλήλους ἐμφαίνωσιν ἅμα προφερόμενοι* (JanS 337, 13–338, 3).

Doch gebraucht er in seiner Fassung der Pythagoras-Legende *διάφωνος* allem Anschein nach auch im Sinne von *διαφορά* (Tonhöhen-Unterschied): Pythagoras habe „auseinander-tönende und [zugleich] symphon zusammenpassende“ Schmiedehämmer vernommen und nach seinem Eintritt in die Schmiede nach der Ursache der Tonhöhen-Unterschiede und des symphonen Zusammenklingens geforscht. Es ist anzunehmen, daß die Wörter *διάφωνος καὶ σύμφωνος* ebenso zu verstehen sind wie die Wörter *διαφορὰ καὶ συμφωνία*:

op. cit.: *Τὴν δὲ ἀρχὴν τῆς τούτων εὑρέσεως Πυθαγόραν ἱστοροῦσι λαβεῖν ἀπὸ τύχης παριόντα χαλκεῖον τοὺς ἐπὶ τὸν ἄκμονα κτύπους τῶν ῥαιστήρων αἰσθόμενον διαφώνους τε καὶ συμφώνους. εἰσελθὼν γὰρ εὐθὺς τὴν αἰτίαν τῆς τε διαφορᾶς τῶν κτύπων καὶ τῆς συμφωνίας ἠρεύνα. καὶ ταύτην εὑρίσκει σταθμῶν διαφόρων ἰδὼν τὰς σφύρας, τοὺς δὲ ἐν τοῖς σταθμοῖς λόγους τῶν μεγεθῶν αἰτίους τῆς τε διαφορᾶς καὶ συμφωνίας τῶν ψόφων* (JanS 340, 4–12).

Da Gaudentios den sich als *μεταξύ* zwischen *διὰ πέντε* und *διὰ τεσσάρων* ergebenden, im Sinne von I. (2) diaphonen *τόνος* (vgl. Nikomachos, *op. cit.*, JanS 247, 23–26) in diesem Zusammenhang gar nicht erwähnt, sondern die Darstellung auf die drei *σύμφωνοι* beschränkt, hätte *διάφωνος* im Sinne von nichtsymphon in dieser Passage auch keinen sachlichen Bezugspunkt.

II. (1) Der mittelalterliche Sprachgebrauch von diaphonia (außerhalb der Mehrstimmigkeits-Terminologie) ist weitgehend durch Isidors verbreitete Definition bestimmt, die bezeichnenderweise von Definitionen sowohl der symphonia als auch der euphonia eingerahmt ist:

Etymologiae (frühes 7. Jh.) III, 20, 3 f.: Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu. Per hanc quippe voces

acutiores gravioresque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditus offendat. Cuius contraria est diaphonia, id est voces discrepantes vel dissonae. Euphonia est suavitas vocis (ed. Lindsay).

Zwar wird dem Wortlaut nach diaphonia als „Gegenteil" lediglich der symphonia angeführt. Doch fällt auf, daß Isidor wohl zwischen symphonia als Intervall-Klasse und euphonia als dem Wohlklang im allgemeinen, nicht mehr aber zwischen nichtsymphonen Intervallen und dem Mißklang terminologisch unterscheidet; was sich in den am Ende von I. (2) zit. Belegen nur angedeutet hatte: die Vermischung des musiktheoretisch klassifizierenden mit dem allgemein pejorativen diaphonia-Begriff, dürfte hier also vollzogen sein, wobei der Nachdruck deutlich auf dem Moment des UNSTIMMIGEN liegt.
Dieser diaphonia-Begriff entspricht den Bedürfnissen insbes. der früh- und hochmittelalterlichen Musiklehre. Denn ihr (vorwiegend von der Melodielehre, also den sukzessiven Intervallschritten her geformtes) Interesse ist weniger auf die Intervall-Klassifikation als auf die exakt mathematisch-proportionale Fixierung einer jeden einzelnen Tonstufe (sonus discretus) gerichtet – die traditionellen Intervall-Klassifikationen werden zwar tradiert, bestimmen aber nicht mehr generell den Sprachgebrauch. Vordringlich ist nun, daß jede Stufe eingespannt ist in ein Netz symphoner Beziehungen (vgl. das Verfahren der Instrumenten-Stimmung nach symphonen Intervallen), und wo dies der Fall ist, können gelegentlich sogar semitonium (Hucbald, GS I, 122b) oder tonus, semitonium, ditonus, semiditonus als symphonia bezeichnet werden (Anon. Vivell, ed. Smits van Waesberghe 108: 92); Guido nannte diese vier Intervalle nebst diatessaron und diapente consonantiae (CSM 4, 105: IV, 12), und Johannes Affl. führt die gleiche Benennung u.a. darauf zurück, „quod consonant id est quibusdam proportionibus natae invicem se continent, quae dicuntur sesquioctava, sesquitertia..." (CSM 1, 67: VIII, 3). Von dissonantia ist vornehmlich in Zusammenhang mit falsitas (Guido, CSM 4, 134: X, 5), confusio (Johannes Affl., CSM 1, 80: X, 32) oder sonus indiscretus die Rede (so noch bei Adam von Fulda, GS III, 344a). Einer präzisen Terminologie für unterschiedliche Intervall-Klassen bedurfte es erst wieder in dem Maße, in dem eine regelrechte Lehre von den Klangfortschreitungen und der Rangfolge der einzelnen Intervalle (bes. für discantus und contrapunctus seit dem 13. Jh.) entwickelt wurde.

Der Terminus diaphonia in der Definition Isidors eignet sich zum sprachlichen Erfassen aller musikalischen Unstimmigkeiten, sei es bei der Abmessung von Tonhöhen, sei es bei beliebigen sonstigen Details der praktischen Musikübung. Aldhelm setzt der organicae modulationis melodia (→ Organum III. (2) (a)) als deren Gegenteil eine inconveniens diafonia gegenüber, in der die einzelnen Tonstufen nicht exakt abgemessen sind:

De metris et enigmatibus ac pedum regulis (um 685): Unde ergo [sc. beim peon tertius] ista diversitas et veluti inconveniens diafonia nascatur, cum in praedictis .X. pedibus aequo divisionis exagio trutinatis, quasi quaedam organicae modulationis melodia, ita consors temporum armonia teneatur? (MGH AA. XV, 189, 14–16).

Aurelian stellt bei der Erörterung der Frage, ob eine Differenz (diffinitio, divisio) aus Notwendigkeit oder nur um eines (entbehrlichen) Wohlklangs willen gebraucht werde, euphonia (nicht symphonia!) und diaphonia als Gegensätze (bezogen auf einen gut oder schlecht klingenden Anschluß) einander gegenüber:

Musica disciplina (9. Jh.): Quidam vero abnegant non amplius habere quam unam, quae est *Circumdederunt me*, dicentes quoniam hoc, quod in fine versiculi additur, non necessitatis causa fieri, sed tantummodo euphoniae. E regione autem repugnantes aiunt non fore melodiam causa euphoniae sed necessitatis. Ergo, inquiunt, si euphoniae causa fuerit, necesse est, quod in omnibus introitibus toni agatur; sed tamen nequit hoc esse veluti hic: antiphona *Ecce deus adiuvat me*, ubi non euphoniam sed diaphoniam reddit, et idcirco malunt habere duas divisiones (GS I, 49a);

Mißklang im allgemeinen ist auch an der folgenden Stelle gemeint:

op. cit.: Enimvero sunt nonnulli cantores, qui in quarta distinctione istius versiculi modulationem quartae syllabae ante novissimam plus exprimunt, quam necesse sit, ac ideo pro euphonia faciunt diaphoniam, cum debuerint *sanguine* dicere correpta syllaba media; et hoc plerisque in locis ob imperitiam agitur (GS I, 56af.; vgl. ibid. 34b, 50b, 51b).

In seiner *Epistola ad Augienses fratres* (960) spricht Gunzo von einer diaphonia, die die suavitas (ein Terminus, der der euphonia näher steht als der symphonia) der coelestis armonia möglicherweise habe erleiden müssen, falls entspr. Josua 10, 12 Sonne und Mond, nicht aber auch die übrigen fünf Planeten, stillgestanden seien, da dann zwei nervi verstümmelt gewesen wären. Hier steht diaphonia allerdings wohl weniger für einen Mißklang als für eine Minderung des Wohlklangs durch Fortfall zweier Töne (anschließend befaßt sich Gunzo vollends mit dem Problem des „Schweigens" aller Gestirne nach Hiob 38, 37):

Saltem ea quae in divinis libris ex ipsis artibus inveniuntur considerare deberet, ut est illud in divina historia, quando Josue soli et lunae stationem indixit, utrum reliquae quinque planetae et intima mundi orbita stationi servierint, an proprios cursus servaverint. Quod si ita est, diaphoniam passa est coelestis illa armoniae suavitas mutilatis duobus nervis, eo praesertim quo primum tetrachordum terminatur et secundum auspicium sumit. Si autem ultima spera simul cum planetis subsistit, superae dulcedo musicae conticuit. Forsitan inde est quod in Job legitur: *Concentum coeli quiescere quis facit?* (ed. E. Martène u. U. Durand, *Veterum scriptorum et monumentorum... amplissima collectio*, T. I, Paris 1724, 310D–311A).

Im Sinne zwieträchtigen Mißklangs, an dessen Stelle eine concors melodia mit einer vox harmonica (hier vielleicht, ähnlich wie vox organica, eine treffsichere Stimme) gesungen werden möge, begegnet diaphonia in der seit dem 11. Jh. überlieferten Sequenz *De sanctis Ferreolo et Ferrutio*:

Pangat chorus alternatim / clara modulamina, / Absit ut diaphonia, / concors sit melodia. / Odas solvat et decenter / nostra vox harmonica (AH 34, 231, 1a–2a).

Die Bemerkung in den *Quaestiones in musica* (um 1120), daß die symphoniae dank ihrer auctoritas in der Struktur der Tonarten (Verhältnis zwischen Finalis, Tenor, Grenztönen des Ambitus) „ipsius melodiae... diaphoniam" mäßigten, bezieht sich aller Wahrscheinlichkeit nach nicht auf Mehrstimmigkeit (so Steglich 134), sondern meint Unstimmigkeit bzw. Regelwidrigkeit (z.B. Ambitus-Überschreitung), der durch den principatus der symphoniae Einhalt geboten werde:

Denique [simphoniae] non solum dulcissimam sua dulci collatione modulantur melodiam, sed etiam ipsius melodiae moderantur diaphoniam. Ad hoc tanta auctoritate in troporum domi-

nantur dispositione, ut constitutiones differentiarum, tenores psalmorum, principia cantionum itemque principia finesque omnium distinctionum infra suum cohibeant principatum, nec unquam audeant a finali transcendere alias quartam vocem in diatessaron alias quintam in diapente. Postremo omnem suum cuiusque cantionis discursum, de quo queritur, legitime moderari et distinguere comprobantur (ed. Steglich, BIMG II, 10, 40).

Auch in dem folgenden Beleg aus der *Declaratio musicae disciplinae* des Ugolinus Urb. (um 1430) ist diaphonia wohl im allgemeinen Sinne des Mißklangs zu verstehen, obwohl Ugolinus ausdrücklich nur von dem regulären Intervall des Tritonus spricht. Denn dieses wird hier nicht einer theoretischen Klassifikation unterworfen, sondern lediglich in seiner ästhetischen Wirkung negativ beurteilt: diaphonia ist parallel gesetzt den prolationes ineptae, den vocum discordiae und der durities, gegenübergestellt einer virtuosa iucunditas und suavis amoenitas:

Quot essent ex ipso tritono in tropis sonorum diaphoniae, quot prolationes ineptae, quot vocum discordiae nisi B mollis amoenitas voces concorditer copularet et plano cantu atque mensurato plenius edocemur, quam sit igitur B mollis virtuosa iucunditas quam suavis amoenitas quae duritiem in mollitiem et insuavem vocum discordiam in eandem vertit uniformitatem (CSM 7, I, 56f.: XXVI, 7).

Auch Adam Fuld. meint mit dem Wort diaphonia wohl nicht eine bestimmte Intervall-Klasse, sondern allgemein den Mißklang, der sich beim „Abweichen" von den regulären zwölf modi sive species saltuum (unisonus/diapason, ohne tritonus) ergibt:

De musica (1490) II, 8: Proportionabilitas vero omnium periphonorum id est consonantiarum per hos exquiritur modos, simul et diaphonia ex peribolo aut deambulatione cantus chordarum musicalium (GS III, 349bf.; vgl. auch ibid. 351b).

Marchetus von Padua und Tinctoris hingegen verwenden diaphonia synonym mit dissonantia bzw. discordantia als Terminus der Intervall-Klassifikation (Marchetus bezieht sich dabei noch ausdrücklich auf Isidors Definition):

Lucidarium (1318/19): dissonantia autem et diaphonia idem sunt; nam ut dicit Isidorus, diaphoniae sunt voces discrepantes sive dissonae, in quibus non est iucundus sed asperus [sic] sonus. Harum autem diaphoniarum seu dissonantiarum aliae compatiuntur secundum auditum et rationem et aliae non. Quae vero compatiuntur, sunt tres principaliter, scilicet 3, 6, 10. Hae autem dissonantiae et his similes ideo compatiuntur ab auditu, quia sunt magis propinquae consonantiis... (GS III, 80b: V, 2).
Liber de arte contrapuncti (1477) II, 1: ...discordantia est duarum vocum mixtura naturaliter aures offendens... Et quamvis apud diversos auctores nostrae artis discordantiam nunc diaphoniam, nunc dissonantiam, nunc discrepantiam nominari comperim, nusquam tamen eam appellari malam concordantiam accipi (CS IV, 120a; angeführt sind semitonium, tonus, tritonus, diapenthe cum semidytono, diapenthe cum dytono mit ihren Oktav-Erweiterungen; die übrigen Intervalle gelten als concordantiae, s. ibid. 79bff.).

Daß diaphonia im mittelalterlichen Musikschrifttum nicht noch häufiger für Mißklang und Dissonanz gebraucht worden ist, dürfte seine Erklärung zum Teil darin finden, daß dieser Begriff in Konkurrenz mit dem diaphonia-Begriff der Mehrstimmigkeitslehre steht. Es ist nämlich kein Autor bekannt, der diaphonia innerhalb der gleichen Schrift sowohl im einen als auch im anderen Sinne verwendet hätte. Dies wohl nicht nur, um möglichen Mißverständnissen auf Grund der aequivocitas vorzubeugen, sondern zugleich auch, um die ohnehin unausrottbaren negativen Assoziationen, die sich bis ins späte Mittelalter mit dem Mehrstimmigkeits-Terminus diaphonia verbinden (s. III. (2)), nicht auch noch selbst zu provozieren. Der einzige bekannte Autor, der im Rahmen seiner an die *Musica Enchiriadis* angelehnten Mehrstimmigkeitslehre Isidors diaphonia-Definition zitiert und diaphonia auch im laufenden Text in diesem Sinne gebraucht, ein Anon. wohl noch des 10. Jh., verzichtet auf den Mehrstimmigkeits-Terminus diaphonia und begnügt sich mit organum (Hs. Prag, UB, XIX. C. 26, ff. 29, 32, 33'). Die *Musica Enchiriadis* gebraucht für die mißtönende Distanz das Wort absonia (vgl. etwa GS I, 171a).
Auch die außermusikalische Verwendung von diaphonia im Sinne von I. (1) ist im Mittelalter noch nachzuweisen. In einem im Formelbuch des Bischofs Salomo III. von Konstanz überlieferten, höchstwahrscheinlich von Notker (zw. 878 u. 884) verfaßten Brief wird berichtet, daß Augustins vier Bücher *De consensu evangelistarum*, die auch *De συμφωνία* hießen, von Gegnern als *diafonia euangelistarum* bezeichnet würden:

Ordinatione Dei ut credo, non humana obliuione factum est, quod libros sancti Augustini De συμφωνία ut ipse nomen illis imposuit, uel diafonia euangelistarum, ut aduersarii garriunt, incommemoratos reliqui... (E. Dümmler, *Das Formelbuch d. Bischofs Salomo III von Konstanz*, Lpz. 1857, 74, 20–23).

Ähnlich verwendet Iacobus de Guisia das Wort diafonia im Hinblick auf die Diskrepanz zwischen einigen Geschichtsschreibern:

Annales Hanoniae (spätes 14. Jh.) XI, 6: Nota, diligens lector, quod Gilbertus et Ailmericus, Rogerus et Bruno multum in historiis ecclesie sancte Waldetrudis et eius fundacione atque dotacione videntur discrepare; sed ad eorum diafoniam pertractandam, arduitatem materie concernens, nullo modo calamum ad hoc laxare proposui (MGH SS. XXX, 132, 25–28).

(2) Der im Abschnitt I. (3) aufgezeigte spätantike Sprachgebrauch im neutralen Sinne des Intervalls kann auch im Mittelalter gelegentlich noch belegt werden. Dabei scheint, über das Moment des bloßen Tonhöhen-Unterschieds hinaus, zugleich auch der Aspekt mathematisch-proportionaler Exaktheit mitzuspielen. Wenn in den *Inst. patrum de modo psallendi sive cantandi* (zusammengestellt wohl erst im 13. Jh.) davon die Rede ist, daß ein Einzelner seine neumata „dulci diaphonia symphoniace" abschließen möge, so kann damit nur ein dank genau abgemessener Tonschritte wohlklingender einstimmig-solistischer Gesang gemeint sein:

Solus quidquid cantet vel legat, mediocriter inchoet et tali voce ut sine strepitu perficiat et intellectui verba distribuat ac neumata dulci diaphonia symphoniace terminet, ut aedificentur audientes (GS I, 7b).

Ebenfalls positiv muß das Adjektiv dyafonialis in des Paulus Paulirinus *Libri viginti artium* (zw. 1459 u. 1463) gesehen werden; dies nicht nur auf Grund der Tatsache, daß beim Erzeugen einer resonancia dyafonialis ausdrücklich „suaves sonorum emergenciae" entstehen, sondern auch, weil sich die Ausführungen auf regulierte Instrumente beziehen, auf denen die einzelnen Tonstufen exakt eingestimmt sind (dgl. Ausführungen mit einem Hinweis auf die Unstimmigkeit beginnen zu wollen, wäre widersinnig). Vielleicht liegt hier sogar eine Verbindung mit dem Begriff des instrumentum organicum (Instrument mit fester Stimmung) vor (→ Organum III. (2) (b)): Paulus hätte

dann organicus und dyafonialis für Synonyma auch im Bereich der theoretischen Wertung gehalten und dyafonialis für regulär organicus gesetzt:

Instrumentalis musica est, que perficitur instrumentis musicalibus aut flatu humano...; quod resonanciam dyafonialem faciendo suaves reddit sonorum emergencias in aeris fraccione usque ad medium miringe, quibus recreantur spiritus vitales ac animales... (ed. Muziková, Misc. musicol. XVIII, 1965, 87a).

Hothby verwendet diaphonia wie eine reguläre Intervall-Benennung:

La Calliopea legale (Mitte 15.Jh.): Le diaphonie nel canto legale suficienti sono octo, cio è: univoca, seconda, terza... octava. La univoca è una diaphonia di molte voci in uno medesmo spatio o rigo recto. La seconda diaphonia è di due voce... (ed. Coussemaker, *Hist. de l'harmonie*, Paris 1852, 339).

Ungeklärt ist, was unter den diaphoniarum diphthongi zu verstehen ist, die in einer Fassung der *Vita Sancti Gregorii Magni* des Johannes Diaconus (3. Viertel 9.Jh.) und, bei gleichem Kontext, in der Notker-Vita Ekkehards V. von St. Gallen (1. Hälfte 13.Jh.) erwähnt werden:

...bibuli gutturis barbara grossitas dum inflexionibus et repercussionibus et diaphoniarum diphthongis mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore... rigidas voces iactat; sicque audientium animos, quos mulcere debuerant, tales, exasperando magis ac obstrependo, conturbant (*Acta Sanctorum Aprilis*..., T. I, Antwerpen 1675, 582Af.; vgl. MGH SS. II, 102, Anm. 47; bei MignePL LXXV, 91 A, fehlen die diaphoniarum diphthongi, ebenso in der Hs. Monte Cassino 318, p. 10);

da die diaphoniarum diphthongi in Zusammenhang mit dem Bemühen um eine mitis cantilena stehen, kann diaphonia auch hier nicht negativ gemeint sein; vielleicht handelt es sich, wörtlich genommen, um „zweitönige Intervalle".

Auch das lat. Äquivalent dissonantia, das häufig als Interpretament des Mehrstimmigkeits-Terminus diaphonia verwendet wird, ist im neutralen Sinne eines bloßen Tonhöhen-Unterschiedes verstanden worden:

Glossae Codicis Vaticani 3321 (7.Jh.): dissonat = per diuersa sonat (*Corpus Glossariorum Lat.* IV, 56, 24).

Welcher diafonia- und dissonantia-Begriff den Autoren der Glossare von Erfurt (*Glossarium Amplonianum Primum* [9.Jh.]) und Cambridge (8.Jh.) vorschwebt, ist angesichts der extremen Kürze nicht zu ermitteln:

diafonia = dissonantia (*Corpus Glossariorum Lat.* V, 355, 49 und 407, 68).

Selbst discordare ist gelegentlich im neutralen Sinne von distare gebraucht worden:

Boethius, *De inst. mus.* (um 500) I, 3: Quocirca soni quoque partim sunt aequales, partim vero sunt inaequalitate distantes. Sed in his vocibus, quae nulla inaequalitate discordant, nulla omnino consonantia est. Est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia (ed. Friedlein 190, 32–191, 4).

III. (1) Die frühmittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit knüpft wahrscheinlich an dem oben I. (3) und II. (2) dargelegten neutralen Begriff der Tonhöhen-Distanz an, wenn sie diaphonia zum NAMEN DER MEHRSTIMMIGKEIT wählt. Denn diese bewegt sich im frühen Mittelalter überwiegend in parallelen symphoniae, die aus den anderen diaphonia-Begriffen nachdrücklich ausgeschlossen sind. Zum ersten Mal ist diaphonia als Mehrstimmigkeits-Name in der *Musica Enchiriadis* (2.Hälfte 9.Jh., nach Dronke vor 859/60 [Beitr. z. Gesch. d. dtsch. Spr. LXXXVII, Tübingen 1965, 70–73]) nachweisbar:

Nunc id, quo proprie symphoniae dicuntur et sunt, id est, qualiter eaedem voces sese invicem canendo habeant, prosequamur. Haec namque est, quam diaphoniam cantilenam, vel assuete organum vocamus. Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono. Quod licet omnium symphoniarum sit commune, in diatessaron tamen ac diapente hoc nomen obtinuit (GS I, 165af.).

Im Unterschied zum Terminus → organum (IV. (1)), der auf das symphone Zusammenpassen der voces bezogen ist, bringt diaphonia als anschaulicher Name das „Auseinander-Tönende", den Gegensatz zum uniformis canor zum Ausdruck. Die Bemerkung „vel assuete organum" soll wohl entweder besagen, daß das Wort organum als allgemeiner musikalischer Terminus, etwa für den einstimmigen Lobgesang (→ Organum II. (2)), schon geläufig sei, oder aber, daß organum gegenüber diaphonia der ältere Mehrstimmigkeits-Terminus sei (im *Bamberger Dialog* und in den *Scolica Enchiriadis*, die wahrscheinlich beide älter sind als die *Musica Enchiriadis*, kommt diaphonia nicht vor).

(2) Obschon der Mehrstimmigkeits-Name diaphonia nur neutral das Mehrstimmige an der Mehrstimmigkeit benennt, sehen sich die Autoren schon bald genötigt, NEGATIVEN ASSOZIATIONEN entgegenzuwirken, die der pejorative diaphonia-Begriff, aber auch der dominierende Sprachgebrauch von dissonantia hervorrufen. So sind in einer wohl zu Beginn des 12.Jh. geschriebenen Hs. die (von Guido übernommenen) Worte Theogers „dyaphoniae id est organi praeceptum" mit Isidors Definition „Dyaphonia id est voces discrepantes vel dissonae" glossiert (nach Handschin, SJbMw V, 1931, 16). Noch Odington kann sich den Mehrstimmigkeits-Terminus diaphonia etymologisch nur so erklären, daß im mehrstimmigen Satz nicht nur concordie, sondern auch discordie vorkommen:

De speculatione musice (um 1300): Diaphonia est concors discordia inferiorum vocum cum superioribus, sic dicta, quia non per totum proceditur per concordias, sed quia concordia sequens tollit offensionem discordie prioris, et hec organum communiter appellatur (CS I, 235a).

Jacobus Leod. scheint umgekehrt Bedenken zu tragen, der Name diaphonia könnte als Ermunterung zur Verwendung aller möglicher diskordanter Zusammenklänge aufgefaßt werden und warnt deshalb im Anschluß an Guidos Wort von der „vocum disiunctio":

Speculum musicae VII (zw. 1323 u. 1324/25): Non igitur quecumque disiuncte vel distincte voces in dyaphonia locum habent; sed ille que iuncte concordia aliqua important (CS II, 387a);

und er fügt wenig später hinzu:

Qui ergo cum alio discordat, non discantat... Discantat igitur, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis quasi sonus unus fiat non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis (CS II, 387b).

Um negative Assoziationen vom Mehrstimmigkeits-Terminus diaphonia möglichst abzuwenden, meiden die Autoren nicht nur den Terminus diaphonia im Sinne von II. (1), sondern bedienen sich auch in oft auffälliger Häufung positiv wertender Epitheta. So sind die oben III. (1)

wiedergegebenen Sätze aus der *Musica Enchiriadis* im anon. *Pariser Organum-Traktat* (10.Jh.) um die Zusätze nobilis, suaviter (für concorditer) und dulciter sowie um den Hinweis vermehrt, daß es sich bei der diaphonia um ein organicum melos handle – und nicht etwa, wie bei Aldhelm (s. oben II. (1)), um dessen Gegenteil:

Adhuc de diatessaron symphonia quomodo melos diaphonie nascatur uideamus. quam usitato uocabulo organum nuncupamus... Ex hac symphonia nascitur ea nobilis cantilena quam diaphoniam uocitamus id est organicum melos. dicta autem diaphonia quod non uniformi canore constet. sed concentu suaviter dissono in unum dulciter modulamen coeat (ed. Waeltner 45, 5–7 u. 46, 1–4);
vgl. auch das vorangehende Jacobus-Zitat.

Wahrscheinlich aus dem gleichen Grunde ist diaphonia bis ins 12.Jh. hinein nur selten isoliert, meist dagegen mit dem Terminus organum zu einem geschlossenen Ausdruck verbunden gebraucht worden, wobei ausnahmslos diaphonia vorangeht und organum, gewissermaßen als Begriffskorrektiv, jedenfalls aber als Begriffsbestätigung, folgt: der Autor des *Pariser Organum-Traktats*, der immerhin das spezifische Verhältnis beider Termini eingangs noch exakt dargelegt hatte (vgl. das letzte Zitat), schreibt später:

Et quoniam de diaphonia uel organo aliquantum loqui ceptum est... (ed. Waeltner 47, 23–25);

in den beiden überkommenen Fassungen des *Kölner Organum-Traktats* (um 900) heißt es:

Diaphoniam seu organum constat ex diatessaron symphonia naturaliter diriuari...

bzw.:

Diaphonia vel organo dupliciter uti possumus, id est vel per diapente vel per diatessaron... (ed. Waeltner 22, 1–2);

auch wo Guido diaphonia im Sinne der Anleitung zum mehrstimmigen Singen gebraucht, folgt organum:

Micrologus (1025/26): De diaphonia id est organi praecepto (CSM 4, 196: XVIII, 1);

an anderer Stelle sind diaphonia und organum gänzlich gleichgesetzt:

op. cit.: Diapente et diatessaron diaphoniae id est organi iura possident (CSM 4, 116: VI, 4); zit. vom Anon. Vivell (um 1070, ed. Smits van Waesberghe 114: 69) und von Conradus de Zab., *Novellus musicae artis tract.* (um 1460/70, ed. Gümpel 69: AE, 6);

so auch in der Kapitel-Überschrift bei Johannes Affl.:

Musica (um 1100): De diaphonia id est organo (CSM 1, 157: XXIII, vor 1).

Auch wenn die Feststellung der *Musica Enchiriadis*, daß die diaphonia gemeinhin (assuete, vulgariter, communiter) organum heiße, bis nach 1300 tradiert wird, so wahrscheinlich nicht ohne Gedanken an die mit diesem Hinweis gleichzeitig gegebene Möglichkeit begrifflicher Absicherung für diaphonia; Guido verzichtet sogar auf ein ‚gemeinhin':

op. cit.: Diaphonia vocum disiunctio sonat, quam nos organum vocamus, cum disiuncte ab invicem voces et concorditer dissonant et dissonanter concordant (CSM 4, 196f.: XVIII, 2f.);
Johannes Affl., *op. cit.*: Qui canendi modus vulgariter organum dicitur, eo quod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti quod organum vocatur (CSM 1, 157: XXIII, 3; → Organum IV. (2)); zit. von Jacobus Leod., *op. cit.* (CS II, 387a);

Odington, *op. cit.*: Multiplex armonica [sc. musica] est plurium vocum dissimilium ut gravis cum acuta concussio, quam diaphoniam dico, que communiter organum appellatur (CS I, 212b); vgl. auch das Zitat zu Beginn dieses Abschnitts (2).

(3) Birgt die Vielzahl der vom ursprünglichen Wortsinn ausgehenden diaphonia-Begriffe einerseits ein Risiko für das richtige Verständnis des Mehrstimmigkeits-Terminus in sich, so läßt dieser andererseits (im Unterschied zu dem abstrakteren, zusehends weniger verständlichen Terminus organum) doch auch selbst eine dem jeweils aktuellen Stand der Kompositionstechnik und dem sich wandelnden Verständnis der Mehrstimmigkeit ANGEPASSTE INTERPRETATION zu.

(a) Bis ins 11.Jh. wird dem Terminus diaphonia primär ein Hinweis auf die TRENNUNG der weitgehend parallel geführten „Stimmen" entnommen, wie bes. deutlich die oben (2) zit. Erklärung Guidos erkennen läßt. Dabei spielt das klangliche Moment des „Auseinander-Tönens" die entscheidende Rolle.

(b) Mit dem „neuen Organum" um 1100, in dem dank Klangwechsels und Gegenbewegung die Organalstimme gegenüber dem Cantus weitgehende Eigenbeweglichkeit erreicht hat, sind Voraussetzung und Anstoß für ein primär „STIMMIGES" Verständnis des diaphonia-Begriffs gegeben. Dieses kündigt sich schon in der seit dem späteren 11.Jh. greifbaren (wohl auch von analogen diapason-Etymologien mitinspirierten) etymologischen Umdeutung von dia zu dyo (duo, dualis) an, die das Moment der Mehrzahl von Stimmen über das des „Auseinander-Tönens" stellt. Manifest wird es vor allem in der Wiedergabe des Wortbestandteils phonia nicht mehr durch sonus oder vox, sondern durch cantus (erstmals im frühen 12.Jh.) und modulatio:

Anon. Vivell: Organica enim constitutio ubique fit vel per diapente superius vel per diatessaron, quae diaphonia dicitur, dia id est dualis, phonia id est sonus, quia et dualis est quoquomodo discordando et tamen unus concordando quocumque modo (ed. Smits van Waesberghe 114: 70):
Johannes Affl., *op. cit.*: Est ergo diaphonia congrua vocum dissonantia, quae ad minus per duos cantantes agitur... Interpretatur autem diaphonia dualis vox sive dissonantia (CSM 1, 157: XXIII, 2 u. 4);
Organum-Traktat von Montpellier (frühes 12.Jh.): Diaphonia duplex cantus est (ed. Eggebrecht 187, 1);

in einer spätestens im frühen 14.Jh. verfaßten *Micrologus*-Erweiterung ist – möglicherweise nur aus dem oben (2) erörterten Grunde negativer Assoziation – der Terminus organum in die diaphonia-Etymologie eingeschaltet:

Diaphonia interpretatur organum, organon grece, duplex modulatio latine (CSM 4, 197: Var. zu XVIII, 4); zit. von Jacobus Leod., *op. cit.* (CS II, 387a); vgl. ferner *Summa musicae* (GS III, 239aff.), teilw. zit. unten (4).

In diesem Zusammenhang ist auch die Wortneubildung discantus zu nennen, die als Übersetzung von oder Analogiebildung zu diaphonia anzusehen ist und das ältere, aber wie diaphonia infolge von aequivocitas mißverständliche und vielleicht auch infolge der eindeutig „klanglichen" Ausrichtung (dis-sonare) nicht mehr so aktuelle Äquivalent dissonantia allmählich verdrängt. Der Terminus discantus begegnet erstmals in den zwei wohl noch im 12.Jh. entstandenen Mehrstimmigkeitslehren des Anon. Schneider und des Anon. A. de Lafage, in ersterem sowohl

noch als Synonym von den hier gleichfalls synonym gebrauchten Termini diaphonia und organum:

Dyaphonia est congrua vocum dissonantia. Hanc ergo dissonantiam discantum sive organum appellamus (ed. Schneider 116),

als auch schon als Gegenbegriff zu organum, wobei discantus für die dem cantus hinzugefügte Stimme im Note-gegen-Note-Satz, organum (auch) für die hinzugefügte Stimme im Halteton-Satz steht:

Item consideranda est differentia inter discantum et organum. Discantus namque tantum in simplicibus notis vel neumis discurrit; organum vero tum in simplicibus, tum in diversis (ibid. 117).

Der Anon. A. de Lafage kennt nur noch den differenzierenden Sprachgebrauch (→ Organum IV. (4)). Am traditionellen Sprachgebrauch von diaphonia als Generalbenennung für alle Mehrstimmigkeit hält Jacobus Leod. (allerdings ohne Beschränkung auf die einstige Zweistimmigkeit) im Anschluß an ältere Quellen fest:

op. cit.: Guido sub nomine dyaphonie discantum describit... Diaphonia igitur sive discantus, secundum Guidonem, dicitur vocum disiunctio concorditer dissonans et dissonanter concordans... (CS II, 387a);
ibid.: Dyaphonia sive discantus multipliciter distinguitur: uno modo ex consonantiis ex quibus discantus conficiuntur, ut quantum adhuc discantans qui amplius, frequentius et quasi a domino utitur quintis, dyapentizare vel quinthiare dicatur, vel si amplius quartis utatur, dicatur quartare sive diatessaronizare, sic de ceteris. Quando⟨que⟩ autem ad modum cantandi multipliciter variantur discantus. Est enim quidam discantus simpliciter, qui in omni sua parte cuncto tempore mensuratur; alius est discantus secundum quod est organum purum, quod dicitur organum proprie dictum vel purum... Dividitur autem discantus simpliciter in discantum truncatum..., in discantum copulatum..., in discantum simpliciter prolatum... (CS II, 394bf.).

Auch für den Autor der *Summa musicae* (um 1300) ist dyaphonia der übergeordnete Mehrstimmigkeits-Terminus, dem er den Halteton-Satz als dyaphonia basilica, den Note-gegen-Note-Satz als dyaphonia organica subsumiert (allerdings verwendet er, ausgehend von der traditionellen Etymologie dya = dyo [s. unten (4)], dyaphonia nur für die Zweistimmigkeit):

Dyaphonia est modus canendi duobus modis; et dividitur in basilicam et organicam. Basilica est [modus] canendi duobus modis melodiam, ita quod unus teneat continue notam unam, quae est quasi basis cantus alterius concinentis; alter vero socius cantum incipit vel in diapente vel in diapason, quandoque ascendens, quandoque descendens, ita quod in pausa concordet aliquo modo cum eo, qui basin observat. Organica dyaphonia est melodia duorum vel plurium canentium duobus modis, ita quod unus ascendat, reliquus vero descendat, et e contra... (GS III, 239b).

(c) Gelegentlich wird diaphonia im späten Mittelalter synonym mit discantus und contrapunctus auch im speziellen Sinne des NOTE-GEGEN-NOTE-SATZES verwendet: ein Sprachgebrauch, der unmittelbar an die Tradition der frühen Mehrstimmigkeitslehre anschließen kann und vom Terminus discantus her naheliegt. Ein um 1300 schreibender anon. Autor gibt zugleich zu erkennen, daß nicht mehr das Moment der Trennung, sondern nunmehr im Gegenteil die Technik der „Verbindung" (coniunctio, copulatio) mehrerer cantus die Musiklehre beschäftigt:

Organum... continet autem sub se tres species organizandi, scilicet dyaphoniam, copulam et prolationem sive pronuntiationem. Dyaphonia est diversorum sonorum apta coniunctio necnon et diversorum cantuum apta copulatio, quam alio nomine discantum nominamus (Hs. Brugge, Stadsbibl. 528, f. 54'; vgl. Anon. 2, CS I, 307b).

Auch noch ein vereinzelter Beleg aus dem Jahre 1540 bringt dieses seit dem 13. Jh. vorherrschende Mehrstimmigkeits-Verständnis als „Zusammenstimmen" zum Ausdruck:

Alberus, *Novum Dictionarii genus*: Diapente, diaphonia / das zusamen stimmen in der quint (c2a; nach L. Uhl, *Alberus u. d. Musik*, Gießen 1937, 48);

es ist anzunehmen, daß sich quint primär auf diapente, zusamen stimmen auf diaphonia bezieht (der Terminus diaphonia könnte für Alberus u. U. die quint auch mit einschließen).
Ein im späten 15. Jh. aufgezeichneter Traktat ist überschrieben: „De diaphonia sive de contrapuncto" (Hs. Paris, Bibl. Nat., lat. 7369, f. 46).

(4) Alle diaphonia-Belege nach dem 12. Jh. haben EPIGONALEN CHARAKTER: ein eigentlicher Bedarf für den Mehrstimmigkeits-Terminus diaphonia ist nicht mehr vorhanden, seitdem mit Ausgang des 12. Jh. das Begriffspaar discantus / organum das Fachvokabular beherrscht. So dürfte allein noch das gelehrt klingende Fremdwort gefragt sein, sofern sich ein Aufgreifen aus der Kompilation älterer Texte heraus nicht mehr oder weniger zwanglos ergibt.
Dafür, daß der Mehrstimmigkeits-Terminus diaphonia überhaupt durch discantus abgelöst worden ist, sind zwei Gründe denkbar: zum einen mußte weiterhin mit negativen Assoziationen gerechnet werden, doch war eine diesen entgegenwirkende Verbindung mit organum nicht mehr möglich, da dieser Terminus nunmehr zusehends speziell auf den Halteton-Satz bezogen wurde; zum andern könnte sich infolge der dia/dyo-Etymologien die Vorstellung eingebürgert haben, diaphonia sei speziell Name der Zweistimmigkeit und deshalb angesichts der im späten 12. Jh. neuen Drei- und Vierstimmigkeit nur noch bedingt verwendbar (allerdings interpretiert der oben (3) (c) zit. Anon. diaphonia im Sinne von „diversi cantus", und auch Odington spricht im Zitat am Ende von (2) von „plures voces"). So sieht sich der Autor der *Summa musicae* (um 1300) zu den Wortneubildungen triphonia und tetraphonia genötigt (oder auch nur inspiriert) und führt als übergeordneten Terminus polyphonia ein:
Polyphonia dicitur a πολύς, quod est pluralitas, et φωνία, quod est sonus, quia nihil aliud est quam modus canendi a pluribus diversam observantibus melodiam. Dividitur autem in tres species, scilicet diaphoniam, triphoniam et tetraphoniam id est in cantum duplicem, triplicem et quadruplicem (GS III, 239a).

Lit.: JANS 321–324; C. STUMPF, Gesch. d. Consonanzbegriffs I (Kgl. Bayer. Akad. d. Wiss., Abh. d. Philos.-philol. u. hist. Klasse XXI, 1897), München 1897; J. HANDSCHIN, Zur Gesch. d. Lehre vom Organum, ZfMw VIII, 1924/25; DERS., Der Toncharakter. Eine Einf. in d. Tonpsychologie, Zürich 1948, s. Reg.; I. DÜRING, Ptolemaios u. Porphyrios über d. Musik (Göteborgs Högskolas Årsskrift XL, 1934:1), Göteborg 1934, 174; R. SCHÄFKE, Aristeides Quintilianus, Von d. Musik, Bln 1937, 76f.; E. L. WAELTNER, Das Organum bis z. Mitte d. 11. Jh., Diss. Heidelberg 1955 (maschr., Druck als Bd. 13 d. Münchner Veröff. z. Musikgesch. in Vorb.); G. REANEY, Art. Hothby, MGG VI, 1957, 777f.; C. DAHLHAUS, Art. Konsonanz – Dissonanz C. Konsonanz – Dissonanz historisch u. systematisch I, IV–VII, MGG VII, 1958;

H. P. GYSIN, Studien z. Vokabular d. Musiktheorie im Mittelalter. Eine linguistische Analyse, Diss. Basel 1958, s. Reg.; H. H. EGGEBRECHT, „Diaphonia vulgariter organum", Kgr.-Ber. Köln 1958, Kassel usf. 1959; DERS., mit FR. ZAMINER, Ad organum faciendum. Lehrschriften d. Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit (Neue Studien z. Musikwiss., Bd. III), Mainz 1970, s. Reg.; FR. ZAMINER, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) (Münchner Veröff. z. Musikgesch., Bd. 2), Tutzing 1959, 114ff.; L. RICHTER, Zur Wiss.lehre von d. Musik bei Platon u. Aristoteles (Dtsch. Akad. d. Wiss. zu Bln, Schriften d. Sektion f. Altertumswiss., Bd. 23), Bln 1961, 147; F. A. GALLO, La musica e le *artes* in Italia attorno al mille. L'insegnamento di Lorenzo da Amalfi nel codice Marciano Z. lat. 497 (= 1811), Quadrivium V, 1962, 102; J. LOHMANN, Musiké u. Logos. Aufsätze z. griech. Philosophie u. Musiktheorie, Stuttgart 1970, s. Reg.; FR. RECKOW, Organum-Begriff u. frühe Mehrstimmigkeit. Zugleich ein Beitr. z. Bedeutung d. „Instrumentalen" in d. spätantiken u. mittelalterlichen Musiktheorie, Forum Musicologicum I, 1972.

Fritz Reckow, Freiburg i. Br. 1971

Diastema

griech. διάστημα, Abstand, Strecke, zurückzuführen auf διαστῆναι, aus διά, auseinander, durch, zwischen, und ἵστημι, stellen, begegnet abgesehen von anderen Verwendungen (in Geometrie, Astronomie oder Medizin) als mus. Terminus seit dem 4. vorchristlichen Jh. (zu lat. distantia als adäquate Übers. → *Intervallum* I. (1)).
Über lat. diastema (mit Betonung auf der vorletzten Silbe) wird der griech. Terminus in alle europäischen Fachterminologien entlehnt: ital. diastema, franz. diastème (ältere Wortformen: diasteme, diastême), engl. diastem, dtsch. Diastem; außer den entsprechenden Adjektiven (διαστηματικός, diastématique oder diastematisch) kennt die Musikwiss. seit dem späten 19. Jh. noch die vom jeweiligen Substantiv abzuleitenden Kunstwörter franz. diastématie, dtsch. Diastematie (bzw. Diastematik) oder ital. diastemazia.

I. Seit dem 4. vorchristlichen Jh. figuriert διάστημα in der griech. Musiktheorie als Fachterminus für das MUSIKALISCHE INTERVALL.
(1) Im Sinne einer ZAHLENPROPORTION wird διάστημα nur selten definiert.
(2) Die weitaus häufigere Erklärungsmöglichkeit ist die als ABSTAND mit der Implikation, daß von einem so bezeichneten Intervall nur im Fall unterschiedlicher Tonhöhen gesprochen werden kann.
(3) Beide Bestimmungsmöglichkeiten lassen den Begriff verhältnismäßig ungenau, weshalb er der Präzisierung mittels einer vielfältigen UNTERGLIEDERUNG bedarf.
(4) Seit Aristoxenos bezieht sich das Adjektiv διαστηματικός auf die FÜR DIE MUSIK TYPISCHE STUFENWEISE STIMMBEWEGUNG, die durch genau fixierte Abstände zwischen den einzelnen feststehenden Tönen gekennzeichnet ist (im Gegensatz zur kontinuierlichen beim Sprechen).
(5) Sachlich eng damit verbunden, resultiert aus der Identifizierung der drei primären mus. Komponenten φθόγγος – διάστημα – σύστημα mit den sprachlichen Bestandteilen Buchstabe – Silbe – Wort für διάστημα eine ANALOGIE ZUR SILBE.

II. Auch außerhalb der griechischen Musiktheorie lassen sich für den Begriff διάστημα als Fremdwort oder in seinen jeweiligen nationalsprachlichen Versionen VERSCHIEDENE BEDEUTUNGSZUSAMMENHÄNGE nachweisen.
(1) Zunächst wird diastema als URSPRÜNGLICH GRIECHISCHER INTERVALLBEGRIFF seit der Spätantike ins Lat. und dann in alle modernen europäischen Fachterminologien entlehnt.
(2) In Analogie zu den drei rhetorischen Begriffen comma – colon – periodus begegnet diastema (zusammen mit systema und teleusis) in Verbindung mit der ZÄSURBILDUNG IN MUSIKALISCHEN WERKEN.
(3) In der neueren Musikwiss. dienen die entsprechenden Adjektivformen oder Kunstwörter wie franz. diastématie oder dtsch. Diastematie zur Kennzeichnung jener (von der sogenannten cheironomischen Notation abgesetzten) NEUMENSCHRIFT MIT MEHR ODER WENIGER PRÄZISE ANGEGEBENEN ABSTÄNDEN ZWISCHEN DEN EINZELNEN NEUMEN.

I. Seit dem 4. vorchristlichen Jh. figuriert διάστημα in der griech. Musiktheorie als Fachterminus für das MUSIKALISCHE INTERVALL. Der Ausdruck erscheint dabei innerhalb der mus. Elementarlehre zumeist als Mittelglied der Begriffstrias φθόγγος (für den [einzelnen] mus. Ton im Sinne einer Tonhöhe; → *Phthongos* IV. (1)–(2)) – διάστημα – σύστημα (für den Zusammenschluß mindestens zweier Intervalle; vgl. die entsprechenden Zitate in den folgenden beiden Abschn.). Diese Trias begegnet ansatzweise bei Platon (erste Hälfte 4. Jh. vor Chr.) im *Philebos*, wo die διαστήματα (ihre Anzahl, Beschaffenheit sowie deren „Grenzpunkte" [ὅροι]) und die daraus hervorgehenden συστήματα erwähnt sind, die ältere Autoren harmoniae (ἁρμονίαι) genannt hätten (vgl. den Passus bei Aristeides Quintilianus zit. unten, I. (5) Exkurs). Auch andernorts findet sich der mus. Begriff διάστημα bei Platon, der in der *Politeia* vom kleinsten hörbaren Intervall handelt, nach dem gemessen werden müsse, und dabei in der Auseinandersetzung zwischen Kanonikern und Harmonikern um die Berechnung von Intervallen Partei für erstere ergreift, indem er dem Verstand den Vorzug gibt vor dem Gehör:

Philebos, 17 c f.: 'Αλλ', ὦ φίλε, ἐπειδὰν λάβῃς τὰ διαστήματα ὁπόσα ἐστὶ τὸν ἀριθμὸν τῆς φωνῆς ὀξύτητός τε πέρι καὶ βαρύτητος, καὶ ὁποῖα, καὶ τοὺς ὅρους τῶν διαστημάτων, καὶ τὰ ἐκ τούτων ὅσα συστήματα γέγονεν – ἃ κατιδόντες οἱ πρόσθεν παρέδοσαν ἡμῖν τοῖς ἑπομένοις ἐκείνοις καλεῖν αὐτὰ ἁρμονίας, ἔν τε ταῖς κινήσεσιν αὖ τοῦ σώματος ἕτερα τοιαῦτα ἐνόντα πάθη γιγνόμενα, ἃ δὴ δι' ἀριθμῶν μετρηθέντα δεῖν αὖ φασι ῥυθμοὺς καὶ μέτρα ἐπονομάζειν, καὶ ἅμα ἐννοεῖν ὡς οὕτω δεῖ περὶ παντὸς ἑνὸς καὶ πολλῶν σκοπεῖν – ὅταν γὰρ αὐτά τε λάβῃς οὕτω, τότε ἐγένου σοφός... (ed. Burnet, Oxford 1901, o. S.);
Politeia VII: 531 a f.: ...οἱ μὲν φασιν ἔτι κατακούειν ἐν μέσῳ τινὰ ἠχὴν καὶ σμικρότατον εἶναι τοῦτο διάστημα, ᾧ μετρητέον, οἱ δὲ ἀμφισβητοῦντες ὡς ὅμοιον ἤδη φθεγγομένων, ἀμφότεροι ὦτα τοῦ νοῦ προστησάμενοι (ed. Burnet, Oxford 1905, o. S.).

Darüber hinaus bezeichnet διάστημα seit Aristoxenos einen der insgesamt sieben Teile (Phthongos, Diastema, Systema, Genos, Tonos, Metabole, Melopöie) der Harmonik (*Elementa harmonica* II, zweite Hälfte 4.

Jh. vor Chr.; ed. da Rios, Rom 1954, 44, 6–48, 10 [= 34–38 nach S.-Zählung von Meibom, *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amsterdam 1652, Bd. I]). Aristeides Quintilianus bietet dafür eine konzise Auflistung:

De musica (zweite Hälfte 2. Jh. oder später) I, 5: διαλαμβάνει γὰρ πρῶτον περὶ φθόγγων, δεύτερον περὶ διαστημάτων, τρίτον περὶ συστημάτων, τέταρτον περὶ γενῶν, πέμπτον περὶ τόνων, ἕκτον περὶ μεταβολῶν, ἕβδομον περὶ μελοποιίας (ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 7, 9–12); ähnlich Kleoneides, *Introd. harmonica* (Anfang 2. Jh.; JanS, 179, 6–180, 10), u. Alypios, *Introd. musica* (3./4. Jh.; JanS, 367, 10–15), ferner die Tradierung ins lat. Mittelalter durch Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* IX, 938 (vor 439; ed. Willis, Lpz. 1983, 361); vgl. F. Pl. Fulgentius, *Mitologiarum libri tres* III, 9 (um 500; ed. Helm/Preaux, Stuttgart 1970, 75 f.), u. noch C. Dasypodius, *Λεξικον seu Dictionarium Mathematicum* (Straßburg 1573, f. 40').

Die Frage nach der Priorität einer der beiden im folgenden dargestellten Verwendungsweisen von διάστημα (im Sinne von Zahlenverhältnis oder als Abstand) führt schließlich in der heutigen Musikwiss. zu kontroversen Erörterungen (etwa von Szabó 1969 oder Riethmüller 1985).

(1) Im Sinne einer ZAHLENPROPORTION wird διάστημα nur selten in musiktheoretischem Kontext definiert.

*

Exkurs: Die Identifizierung von διάστημα und λόγος ist offenbar pythagoreischen Ursprungs, läßt sich aber frühestens um die Wende des 5. zum 4. Jh. vor Chr. bei Archytas und danach bei Platon belegen; beide Autoren führt Porphyrios (*Commentarium in Ptolemaei harmonicam*, zweite Hälfte 3. Jh.) als Gewährsleute für die Gleichsetzung dieser zwei Begriffe an, Platon – ausdrücklich unter die „Vorfahren" (οἱ ἀρχαῖοι) rubriziert – mit einem *Timaios*-Zitat (ed. Düring, Göteborg 1932, 92, 12 ff.) und Archytas mit dessen Darstellung dreier Proportionen in der Musik:

Ἀρχύτας δὲ περὶ τῶν μεσοτήτων λέγων γράφει ταῦτα.
„Μέσαι δ' ἐντι τρῖς τᾷ μουσικᾷ. μία μὲν ἀριθμητικά, δευτέρα δ' ἁ γεωμετρικά, τρίτα δ' ὑπεναντία, ἃν καλέοντι ἁρμονικάν. ἀριθμητικὰ μέν, ὅκκα ἔωντι τρεῖς ὅροι κατὰ τὰν τοίαν ὑπεροχὰν ἀνάλογον, ᾧ πρᾶτος δευτέρου ὑπερέχει, τούτῳ δεύτερος τρίτου ὑπερέχει. καὶ ἐν ταύτᾳ (τᾷ) ἀναλογίᾳ συμπίπτει ἦμεν τὸ τῶν μειζόνων ὅρων διάστημα μεῖον, τὸ δὲ τῶν μειόνων μεῖζον. ἁ γεωμετρικὰ δ' ὅκκα ἔωντι οἷος ὁ πρᾶτος ποτὶ τὸν δεύτερον, καὶ ὁ δεύτερος ποτὶ τὸν τρίτον. τούτων δ' οἱ μείζονες ἴσον ποιοῦνται τὸ διάστημα καὶ οἱ μείους. ἁ δ' ὑπεναντία, ἃν καλοῦμεν ἁρμονικάν, ὅκκα ἔωντι (τοῖοι, ᾧ) ὁ πρᾶτος ὅρος ὑπερέχει τοῦ δευτέρου αὑταύτου μέρει, τούτῳ ὁ μέσος τοῦ τρίτου ὑπερέχει τοῦ τρίτου μέρει. γίνεται δ' ἐν ταύτᾳ τᾷ ἀναλογίᾳ τὸ τῶν μειζόνων ὅρων διάστημα μεῖζον, τὸ δὲ τῶν μειόνων μεῖον".
Ἐν γὰρ τούτοις τὸν λόγον τῶν ὅρων διάστημα κέκληκεν, οὐ τὴν ὑπεροχήν (93, 5–19; vgl. H. Diels/W. Kranz, *Die Fragmente d. Vorsokratiker* I, Zürich u. Bln [11]1964, 435 f.).

In einen späteren Zeitraum (wohl zwischen Platon und Aristoteles) fällt der Bedeutungswandel, wonach λόγος und διάστημα nun auseinander treten. Ersterer Begriff spezifiziert sich zum Zahlenverhältnis:

Eukleides, *Elementa* (um 300 vor Chr.) V: Λόγος ἐστὶ δύο μεγεθῶν ὁμογενῶν ἡ κατὰ πηλικότητά ποια σχέσις (ed. Heiberg/Stamatis, Bd. II, Lpz. [2]1970, 1).

Demgegenüber verliert διάστημα infolge der Substitution durch λόγος die spezielle Bedeutung von Zahlenverhältnis zugunsten jener „allgemeinen", von der später Aristeides Quintilianus ausgeht (vgl. unten, I. (2)).

Lit.: P. CAUER, Terminologisches zu Platon u. Aristoteles, Rheinisches Museum für Philologie N. F. LXXIII, 1920/24, besonders 169 ff.; B. EINARSON, Mathematical Terms in Aristotle's Logic, American Journal of Philology LVII, 1936, besonders 35; K. VON FRITZ, Philosophie u. sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato u. Aristoteles, New York 1938, besonders 69 f., Anm. 2.

*

Die Synonymität von διάστημα mit λόγος begegnet sowohl in der Eukleides zugeschriebenen *Sectio Canonis*, wo der Darstellung verschiedener Intervalle die These zugrundeliegt, daß alle zusammengesetzten Dinge, so notwendigerweise auch die Töne in einem Zahlenverhältnis zueinander ständen (JanS, 149, 6–11), als auch bei Theophrastos in seinem Referat über die Kanoniker, denen zufolge beispielsweise das Verhältnis der Oktave dem des Doppelten entspreche:

Eukleides, *Sectio Canonis* (um 300 vor Chr.): Τὸ διὰ τεσσάρων διάστημα καὶ τὸ διὰ πέντε ἑκάτερον ἐπιμόριόν ἐστιν (ed. JanS, 158, 19–20);
Τὸ διὰ πασῶν διάστημα ἐστι διπλάσιον (159, 10);
Φανερὸν δὴ, ὅτι καὶ τὸ διὰ πέντε καὶ διὰ πασῶν τριπλάσιόν ἐστιν. ἐδείξαμεν γάρ, ὅτι ἐκ διπλασίου διαστήματος καὶ ἡμιολίου τριπλάσιον διάστημα γίνεται, ὥστε καὶ τὸ διὰ πασῶν καὶ τὸ διὰ πέντε τριπλάσιον.
Τὸ δὲ δὶς διὰ πασῶν τετραπλάσιον ἐστιν.
Ἀποδέδεικται ἄρα τῶν συμφώνων ἕκαστον, ἐν τίσι λόγοις ἔχει τοὺς περιέχοντας φθόγγους πρὸς ἀλλήλους. Λοιπὸν δὴ περὶ τοῦ τονιαίου διαστήματος διελθεῖν, ὅτι ἐστὶν ἐπόγδοον.
Ἐμάθομεν γάρ, ὅτι, ἐὰν ἀπὸ ἡμιολίου διαστήματος ἐπίτριτον διάστημα ἀφαιρεθῇ, τὸ λοιπὸν καταλείπεται ἐπόγδοον. ἐὰν δὲ ἀπὸ τοῦ διὰ πέντε τὸ διὰ τεσσάρων ἀφαιρεθῇ, τὸ λοιπὸν τονιαῖόν ἐστι διάστημα· τὸ ἄρα τονιαῖον διάστημά ἐστιν ἐπόγδοον (160, 4–19);
Theophrastos (erste Hälfte 3. Jh.): ἧς τὴν ἀκρίβειάν τινες ἐπεβάλοντο εἰς τοὺς ἀριθμοὺς ἀναπέμπειν, κατὰ τοὺς ἐν τούτοις λόγους τὴν ἀκρίβειαν τῶν διαστημάτων γίνεσθαι φήσαντες. ἕνα γὰρ λόγον εἶναι τοῦ διὰ πασῶν ἔφασαν ὡς καὶ τὸν τοῦ διπλασίονος, καὶ τὸν τοῦ διὰ πέντε ὡς τὸν τοῦ ἡμιολίου, καὶ τὸν τοῦ διὰ τεσσάρων ὡς τὸν τοῦ ἐπιτρίτου· καὶ τῶν ἄλλων δὲ διαστημάτων

ἁπάντων ὁμοίως, ὥσπερ καὶ τῶν ἄλλων ἀριθμῶν ἑκάστου ἴδιον. οὕτω τ' ἐν ποσότητι τὴν μουσικὴν εἶναι, ἐπειδὴ παρὰ τήνδε αἱ διαφοραί (nach Porphyrios, *op. cit.*, 61, 24–62, 1).

Diese begriffliche Gleichsetzung dokumentiert Porphyrios, der sich insbesondere der terminologischen Distinktion von διάστημα und λόγος widmet; ihm zufolge besteht eine Proportion nicht nur zwischen zwei verschiedenen Zahlen (etwa 2:1), sondern auch zwischen zwei gleichen (1:1), während ein Intervall sich offenbar ausschließlich zwischen ungleichen Größen ergibt:

op. cit.: Σαφηνιστέον δὲ τὰ περὶ τοῦ λόγου καὶ τοῦ διαστήματος ἔτι μᾶλλον· ὅτι μὲν τοίνυν ὁ λόγος ἐν διαφόροις γίνεται ὅροις, ὁμογενέσι δὲ πάντως, καὶ ἐν ἀδιαφόροις, ὡς Εὐκλείδῃ δοκεῖ, δειχθήσεται· διάστημα δ' ἐν τοῖς διαφέρουσι μόνον, φανερόν (94, 1–4).

Im Anschluß an die Nennung einiger Theoretiker (wie Archytas oder Eukleides), die διάστημα und λόγος synonym gesetzt hätten, bestätigt Porphyrios jedoch, daß beide Bezeichnungen nicht völlig voneinander zu trennen seien, und referiert als eine von verschiedenen Anschauungen über den Intervallbegriff die Identifizierung von διάστημα und λόγος bei den Pythagoräern:

ibid.: τὸ δὲ ὑπολαμβάνειν, ὅτι ἰδίως ἐπὶ μὲν τῆς ὑπεροχῆς διάστημα λέγεται, οὐκέτι δὲ καὶ ἐπὶ τοῦ λόγου καλεῖται τὸ διάστημα, πῶς οὐκ ἄτοπον εἶναι δόξειε διὰ τὰ προειρημένα Δημητρίῳ τε καὶ Παναιτίῳ, Ἀρχύτᾳ τε καὶ Διονυσίῳ καὶ αὐτῷ τῷ Στοιχειωτῇ καὶ ἄλλοις πολλοῖς κανονικοῖς, καταχρησαμένοις τῷ διαστήματι ἀντὶ τοῦ λόγου;
Πέφηνε μὲν οὖν, ὅπως καὶ ἀντὶ τοῦ λόγου τὸ διάστημα λαμβάνηται, καὶ οὐ πάντως λόγος διαστήματος ἕτερον, ὡς δοκεῖ τισι. τὰ δὲ περὶ τοῦ διαστήματος εἰρημένα συγκεφαλαιωσώμεθα νῦν. τρεῖς γὰρ αἱρέσεις ἢ πάντως δύο γεγόνασι περὶ τούτων.
Οἱ μὲν γὰρ τὸν λόγον καὶ τὴν σχέσιν τῶν πρὸς ἀλλήλους συμβλητῶν ὅρων τὸ διάστημα καλοῦσι, καθ' οὓς ὅρους ὁ ἐπίτριτος λόγος καὶ ἡμιόλιος καὶ πάντες οἱ τοιοῦτοι ἀδιαφόρως λόγοι τε καὶ διαστήματα κληθήσονται, ἅπερ καὶ Δημήτριος κατὰ δύναμιν καὶ οὐ τοπικὰ κέκληκεν. εἰ δὲ καὶ ὁ τῆς ἰσότητος τῶν ὅρων λόγος διάστημα καλεῖται κατ' αὐτούς, οὐ σαφηνίζουσιν (94, 22–95, 3).

Explizit als σχέσις, das auf eine Relation anspielende und von Eukleides benutzte Definiens, definiert Thrasyllos zu Beginn des 1. Jh. nach Chr. den Begriff διάστημα im Verbund mit φθόγγος und σύστημα, denen er als vierten noch ἁρμονία hinzufügt als wiederum übergreifende Bezeichnung für die Zusammenstellung der (auf Tetra-, Penta- und Oktachord bezogenen) συστήματα in Form der verschiedenen Tonarten; διάστημα sei das besondere, nämlich auf die drei erwähnten Konsonanzen gemünzte Verhältnis zwischen den Tönen:

διὰ τοῦτ' οὖν φθόγγος εἶναι λέγεται οὐ πᾶσα φωνὴ οὐδὲ πάσης φωνῆς τάσις, ἀλλ' ἡ ἐναρμόνιος, οἷον μέσης, νεάτης, ὑπάτης. διάστημα δέ φησιν εἶναι φθόγγων τὴν πρὸς ἀλλήλους ποιὰν σχέσιν, οἷον διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, διὰ πασῶν, σύστημα δὲ διαστημάτων ποιὰν περιοχήν, οἷον τετράχορδον, πεντάχορδον, ὀκτάχορδον. ἁρμονία δέ ἐστι συστημάτων σύνταξις, οἷον Λύδιος, Φρύγιος, Δώριος (nach Theon Smyrnaios, *Expos. rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium* [erste Hälfte 2. Jh.]; ed. Hiller, Lpz. 1878, 48, 6–13); der gesamte Passus gekürzt bei Pseudo-Psellos, *De quatuor mathematicis scientiis* (Anfang 11. Jh.; ed. Heiberg, *Anon. Logica et Quadrivium*, Kopenhagen 1929, 65), die διάστημα-Definition allein bei M. Bryennios, *Harmonica* (um 1300–20; ed. Jonker, Groningen 1970, 98, 17 f.).

(2) Die weitaus häufigere Erklärungsmöglichkeit von διάστημα ist die als Abstand mit der Implikation, daß von einem so bezeichneten Intervall nur im Fall unterschiedlicher Tonhöhen gesprochen werden kann. Die oben im Exkurs beschriebene Einschränkung von διάστημα aufgrund der im Wort gelegenen adäquaten Betonung eines ‚Auseinander' dürfte eng mit dem Namen Aristoteles verknüpft sein, wie folgendes Zitat von ihm nahelegt, wonach zwar 1 in Bezug auf 2 dasselbe διάστημα ergebe wie 2 in Bezug auf 1, der λόγος (d. h. die Proportion) jedoch nicht derselbe sei, nämlich 1:2 bzw. 2:1:

Physica (zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.) III, 3: 202 a: ...τὸ αὐτὸ διάστημα ἓν πρὸς δύο καὶ δύο πρὸς ἕν, καὶ τὸ ἄναντες καὶ τὸ κάταντες· ταῦτα γὰρ ἓν μέν ἐστιν, ὁ μέντοι λόγος οὐχ εἷς... (ed. Ross, Oxford 1936, o. S.); aufgegriffen von Nikomachos (zit. weiter unten).

Von Aristoteles' Schüler Aristoxenos stammt die vermutlich früheste διάστημα-Definition in besagtem Sinn, indem er dezidiert eine örtlich-räumliche Vorstellung zugrundelegt: ein mus. Intervall sei „das, was von zwei Tönen, die nicht dieselbe Tonhöhe aufweisen, begrenzt [ὡρισμένον] ist"; es scheine eine Verschiedenheit (διαφορά) von Spannungen zu sein und ein Raum, der geeignet ist, – modern gesprochen – höhere Töne als die untere begrenzende Tonhöhe und tiefere Töne als die obere begrenzende Tonhöhe aufzunehmen:

Elementa harmonica (zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.) I: διάστημα δ' ἐστὶ τὸ ὑπὸ δύο φθόγγων ὡρισμένον μὴ τὴν αὐτὴν τάσιν ἐχόντων. φαίνεται γάρ, ὡς τύπῳ εἰπεῖν, διαφορά τις εἶναι τάσεων τὸ διάστημα καὶ τόπος δεκτικὸς φθόγγων ὀξυτέρων μὲν τῆς βαρυτέρας τῶν ὁριζουσῶν τὸ διάστημα τάσεων, βαρυτέρων δὲ τῆς ὀξυτέρας· διαφορὰ δὲ ἐστὶ τάσεων τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον τετάσθαι (ed. da Rios, Rom 1954, 20, 20–21, 5 [= 15 nach S.-Zählung von Meibom, *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amsterdam 1652, Bd. I]); fast wörtlich übernommen vom Anon. III Bellermann (4. Jh.; ed. Najock, *Anon. de musica scripta Bellermanniana*, Lpz. 1975, 14, 17–15, 3), der überdies Plutarchos' Begriff περιεχόμενον hinzufügt (siehe unten), u. M. Bryennios, *Harmonica* (um 1300–20; ed. Jonker, Groningen 1970, 98).

Ein Systema wiederum setzt sich laut Aristoxenos aus mehr als einem Intervall zusammen:

ibid.: τὸ δὲ σύστημα σύνθετόν τι νοητέον ἐκ πλειόνων ἢ ἑνὸς διαστημάτων (21, 6–7 [= 15–16]); vgl. die eng

verwandten und dasselbe Präfix aufweisenden Bestimmungswörter σύνοδος bei Nikomachos (*Harmonicum enchiridion*, vielleicht zw. 150 u. 175; JanS, 261, 19 f.), συγκείμενον bei Kleoneides (*Introd. harmonica*, Anfang 2. Jh.; JanS, 180, 2 f.) u. Gaudentios (*Introd. harmonica*, 4. Jh.; JanS, 331, 2 f.) sowie σύνταξις und συνεστώς beim Anon. III Bellermann (loc. cit. 15, 4–6).

Spätere Autoren variieren Aristoxenos' Bestimmung meistens nur hinsichtlich der Begriffswahl. Dessen Definiens διαφορά begegnet ebenfalls bei dem Platoniker Ailianos (vermutlich 2. Jh.) in seinem auszugsweise von Porphyrios erhaltenen *Timaios*-Kommentar:

„Τῆς οὖν ταχείας κινήσεως αἰτίας οὔσης τοῦ τὸν φθόγγον ὀξὺν ἀποτελεῖσθαι, τῆς δὲ βραδείας βαρύν, συμφανές, ὅτι ὁ ὀξὺς φθόγγος ἀπὸ τοῦ βαρυτέρου διάστημα ἀφέστηκεν, καὶ ἡ διαφορὰ τοῦ ὀξυτέρου παρὰ τὸν βαρύτερον φθόγγον καὶ τοῦ βαρυτέρου παρὰ τὸν ὀξύτερον καλεῖται διάστημα. ἐπεὶ δ' οὐ πᾶς ὀξὺς φθόγγος καὶ βαρὺς κατὰ τὸ αὐτὸ κρουόμενοι σύμφωνον ἀποτελοῦσιν, ἀλλ' οἱ μὲν αὐτῶν ἔχουσι τὸν ἕτερον ἐπικρατοῦντα, ὥστε καὶ τὴν ἀκοὴν ἀντιλαμβάνεσθαι τοῦ τ' ἀσυμφώνου κράματος καὶ τοῦ συμφώνου, διόπερ ἡμῖν ἡ διαφορὰ τοῦ ὀξυτέρου φθόγγου παρὰ τὸν βαρύτερον διάστημα καλεῖται. καὶ οὕτως ὁρίζεται τὸ διάστημα δυεῖν φθόγγων ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι διαφέρον..." (nach Porphyrios, *Commentarium in Ptolemaei harmonicam* [2. Hälfte 3. Jh.]; ed. Düring, Göteborg 1932, 35, 13–22);
vgl. Bakcheios, *Introd. artis musicae* (um 400): Διάστημα δὲ τί ἐστι; – Διαφορὰ δύο φθόγγων ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι (JanS, 292, 20–21); abweichend von Aristoxenos definiert Bakcheios σύστημα als „das aus mehr als zwei Tönen Erklingende" („Τὸ ἐκ πλειόνων ἢ δύο φθόγγων μελῳδούμενον", 292, 18–19).

Denselben Sachverhalt des Begrenzten oder Umschlossenen wie das aristoxenische ὡρισμένον beschreibt περιεχόμενον; dabei präzisiert Gaudentios, daß bei zwei Tönen gleicher Spannung kein διάστημα bestehe, wovon vielmehr nur im Fall eines Unterschieds zwischen höherem und tieferem Ton und vice versa gesprochen werden könne:

Plutarchos, *Moralia* (Ende 1. Jh./vor 120), *De animae procreatione in Timaeo* XVII: 1020 E: ἔστι γὰρ διάστημα ἐν μελῳδίᾳ πᾶν τὸ περιεχόμενον ὑπὸ δυεῖν φθόγγων ἀνομοίων τῇ τάσει (ed. Cherniss, Cambridge, Mass. u. London 1976, 302); vgl. Kleoneides, *op. cit.* (JanS, 179, 11–12), Anon. II Bellermann (4. Jh.; ed. Najock, *op. cit.*, 7, 3–4) u. Bryennios, *op. cit.* (98, 12–13);
Gaudentios, *op. cit.* III: Διάστημα δέ ἐστι τὸ ὑπὸ δύο φθόγγων περιεχόμενον. καὶ δῆλον ὡς χρὴ διαφέρειν ἀλλήλων τοὺς φθόγγους τῇ τάσει· εἰ γὰρ τὴν αὐτὴν ἔχοιεν τάσιν, οὐδὲ διάστημα ὅλως ἔσται τῆς φωνῆς ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ φαινομένης τόπου. ἡ τοίνυν διαφορὰ τοῦ ὀξυτέρου παρὰ τὸν βαρύτερον φθόγγον καὶ τοῦ βαρυτέρου παρὰ τὸν ὀξύτερον λέγοιτ' ἂν διάστημα (JanS, 329, 23–330, 4).

Das verwandte Definiens περιγεγραμμένον als Epitheton zu μέγεθος (Größe) gebraucht Aristeides Quintilianus, der als erster Autor explizit zwischen einer allgemeinen Bedeutung von διάστημα (jede durch Grenzen bestimmte Größe) und der eigentlich musikalischen (entstehend als eine von zwei Tönen umschriebene oder umgrenzte Größe der Stimme) differenziert, womit sich – wie R. Schäfke in seiner dtsch. Übers. (Bln 1937, 177) akzentuiert – der ‚musikalische Begriff' vorab durch das Moment des Nacheinander oder Werdens vom allgemeinen (gewissermaßen feststehenden) Begriff unterscheidet:

De musica (zweite Hälfte 2. Jh. oder später) I, 7: Διάστημα δὲ λέγεται διχῶς, κοινῶς καὶ ἰδίως, καὶ κοινῶς μὲν πᾶν μέγεθος τὸ ὑπό τινων περάτων ὁριζόμενον· ἰδίως δὲ κατὰ μουσικὴν γίνεται διάστημα μέγεθος φωνῆς ὑπὸ δυεῖν φθόγγων περιγεγραμμένον (ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 10, 16–19); in der von Meibom herrührenden lat. Übers. („magnitudo vocis à duobus sonis circumscripta", *op. cit.* II, 13 b) liegt dieselbe Bestimmung noch dem Art. *Intervalle* im WaltherL (Lpz. 1732, 329 a) zugrunde.

Ein weiteres Erklärungswort für διάστημα ist μεταξύτης (das, was dazwischen ist) bei Nikomachos, der diesen Ausdruck nicht nur gegen σχέσις als den die Entfernung in jedem Intervall messenden λόγος, sondern auch gegen διαφορά als Überschuß oder Mangel miteinander verglichener Töne abgrenzt; bei ihm ist der für A. M. T. S. Boethius und später für das lat. Mittelalter so bedeutsame Konnex von ‚Abstand' und ‚Zwischenraum' evident (→ *Intervallum* I. (1)):

Nikomachos, *op. cit.* XII: Διάστημα δ' ἐστὶ δυοῖν φθόγγων μεταξύτης. σχέσις δὲ λόγος ἐν ἑκάστῳ διαστήματι μετρητικὸς τῆς ἀποστάσεως· διαφορὰ δὲ ὑπερβολὴ ἢ ἔλλειψις φθόγγων πρὸς ἀλλήλους. κακῶς γὰρ οἴονται οἱ νομίζοντες διαφορὰν καὶ σχέσιν τὸ αὐτὸ εἶναι. ἰδοὺ γὰρ τὰ δύο πρὸς τὸ ἓν διαφορὰν μὲν ἔχει τὴν αὐτήν, ἣν ἓν πρὸς δύο, σχέσιν δὲ οὐ τὴν αὐτήν. τὰ μὲν γὰρ δύο διπλάσια, τὸ δὲ ἓν ἥμισυ (JanS, 261, 8–15); die andere Definition von διάστημα als „Weg" (ὁδός, 243, 2 f.) ist offenkundig die Interpolation eines Lesers, die Bryennios übernimmt (*op. cit.*, 98, 13).

Bei den Intervallbezeichnungen im Griech. liegt der Akzent auf einer Zusammensetzung (aus Ganz- und Halbtönen) oder einem Durchgang durch die im Intervall zusammengefaßten Tonstufen (vgl. Schäfke, *Gesch. d. Musikästhetik in Umrissen*, Bln 1934, 83); das gilt für semiditonus und ditonus gleichermaßen wie für diatessaron („durch vier"), diapente („durch fünf") und diapason („durch alle"; → *Diapason* I. (1)), wo sich die betreffenden Zahlen bzw. „alle" auf die das jeweilige Intervall charakterisierende Anzahl der Töne oder Saiten beziehen. Gemäß dieser spezifisch griech. Anschauung meint διάστημα zwar selten und vergleichsweise erst spät auch die diatonischen Zwischenstufen, aus denen sich die einzelnen Intervalle in besagtem Sinne zusammensetzen. Noch Aristeides Quintilianus spricht nur von einer Zusammensetzung aus (ἡμι)τόνοι: bei Quarte 2 ½ τόνοι oder 5 ἡμιτόνοι, bei Quinte 3 ½ bzw. 7 und bei Oktave 6 bzw. 12 (*op. cit.*, 14). In der genannten Verwendungsweise, die seit der lat. Spätantike relevant wird

(→ *Intervallum* I. (2)(a)), begegnet διάστημα im 4. Jh. bei Gaudentios, indem er diese symphoniae zusätzlich unterteilt in drei, vier und sieben διαστήματα, womit sich hinsichtlich der Oktave jene Diskrepanz zwischen der Anzahl der Ganztöne (6) und der diatonischen Zwischenstufen (7) ergibt (anstatt der analog zur Quart und Quint zu erwartenden sechs διαστήματα), die erst dann aufgehoben wird, wenn man die Oktave als aus fünf Ganz- und zwei Halbtönen bestehend ansieht:

op. cit.: καὶ ἔστιν οὕτως τὸ μὲν διὰ τεσσάρων σύμφωνον ἐν παντὶ γένει τῆς μελῳδίας φθόγγων τεσσάρων, διαστημάτων τριῶν, τόνων δύο ἡμίσους, ἡμιτονίων πέντε. τὸ δὲ διὰ πέντε σύμφωνον ὁμοίως κατὰ πάντα τὰ γένη φθόγγων ἐστὶ ε', διαστημάτων δ', τόνων τριῶν ἡμίσεος, ἡμιτονίων ἑπτά. τὸ δὲ διὰ πασῶν σύμφωνον φθόγγων ἐστὶν ὀκτώ, διαστημάτων ἑπτά, τόνων ἕξ, ἡμιτονίων δώδεκα (JanS, 339, 7–14); vgl. Anon. IV Bellermann (4. Jh.; ed. Najock, *op. cit.*, 23, 11–21) und noch Anon. cod. Matritensis (10./11. Jh.) mit einer singulären, auf Aristoteles zurückgehenden Analogisierung (ed. Ruelle, *Rapports sur une mission littéraire et philologique en Espagne*, Arch. des missions scientifiques et littéraires série 3, II, 1875, 610 f.; vgl. JanS, XLIV, u. M. Bielitz 1977, 342 u. 282, Anm. 206).

(3) Beide dargestellten Bestimmungen lassen den διάστημα-Begriff verhältnismäßig ungenau, weshalb er der Präzisierung bedarf mittels einer vielfältigen UNTERGLIEDERUNG (διαίρεσις), die durch Aristoxenos eine gewisse Systematik in Gestalt einer fünffachen Unterscheidung erfährt: erstens gemäß der Größe (μέγεθος), d. h. ob die Intervalle kleiner oder größer sind; zweitens ob sie entweder (wie Quarte, Quinte, Oktave, Undezime, Duodezime, Doppeloktave) symphon oder (wie alle dazwischenliegenden oder kleineren Intervalle als die Quarte) diaphon sind (→ *Diaphonia* I. (2)), wofür Aristoxenos selbst allerdings keine Definition gibt; drittens ob die Intervalle je nach Tongeschlecht aus kleineren zusammengesetzt (σύνθετος) sind oder nicht (ἀσύνθετος), wobei etlichen Intervallen das Attribut κοινός (gemeinsam) zukommt – beispielsweise gilt der Halbton im chromatischen Genus als unzusammengesetzt, im enharmonischen Genus hingegen als aus zwei Vierteltönen zusammengesetzt; viertens entsprechend dem Genus, insofern für die Enharmonik Viertelton und Ditonus, für die Chromatik Halbton und für die Diatonik der Ganzton charakteristisch sind; fünftens ob sie rational (ῥητός) oder irrational (ἄλογος) sind, je nachdem in welchem Verhältnis die Saitenlängen der beiden betreffenden Töne zueinander stehen – in erstere Rubrik fallen etwa alle Vielfachen des Vierteltons, in letztere die Intervalle, die größer als ein Viertel- und kleiner als ein Halbton sind:

Elementa harmonica (zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.) I: Τούτων δ' οὕτως ὡρισμένων πρῶτον μὲν τὸ διάστημα πειρατέον διελεῖν εἰς ὅσας πέφυκε διαιρέσεις διαιρεῖσθαι χρησίμους, ἔπειτα τὸ σύστημα. πρώτη μὲν οὖν ἐστὶ διαστημάτων διαίρεσις καθ' ἣν μεγέθει ἀλλήλων διαφέρει· δευτέρα δὲ καθ' ἣν τὰ σύμφωνα τῶν διαφώνων· τρίτη δὲ καθ' ἣν τὰ σύνθετα τῶν ἀσυνθέτων· τετάρτη δ' ἡ κατὰ γένος· πέμπτη δὲ καθ' ἣν διαφέρει τὰ ῥητὰ τῶν ἀλόγων (da Rios, 21, 17–22, 1 [= 16 nach S.-Zählung von Meibom, *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amsterdam 1652, Bd. I]); vgl. Kleoneides, *op. cit.* (JanS, 187, 3 ff.), Aristeides Quintilianus, *De musica* (zweite Hälfte 2. Jh. oder später; ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 10, 19–11, 4), Anon. III Bellermann (4. Jh.; ed. Najock, *Anon. de musica scripta Bellermanniana*, Lpz. 1975, 16, 9–13) u. M. Bryennios, *Harmonica* (um 1300–20; ed. Jonker, Groningen 1970, 98, 19–22).

Wie bereits der ins 1./2. Jh. zu datierende Pseudo-Plutarchos (*De musica* XXXVIII: 1145 B f.) bemerkt, untergliedern sich rationale Intervalle weiterhin in gerade (ἄρτιος) und ungerade (περισσός bzw. περιττός) bezüglich der Anzahl der enharmonischen Vierteltöne: der Halbton hat zwei und der Ganzton vier, dagegen der enharmonische Viertelton selbst einen und das Intervall zwischen Parhypate und Lichanos im Genos diatonon malakon drei Vierteltöne; Aristeides Quintilianus zufolge wird außerdem zwischen weiten (ἀραιός) und engen (πυκνός) Intervallen getrennt wie Quarte bzw. Viertelton:

op. cit.: ἔτι δ' αὐτῶν ἃ μέν ἐστιν ἄρτια, ἃ δὲ περισσά, ἄρτια μὲν τὰ εἰς ἴσα διαιρούμενα, ὡς ἡμιτόνιον καὶ τόνος, περισσὰ δὲ τὰ εἰς ἄνισα, ὡς αἱ γ' διέσεις καὶ ε' καὶ ζ'. γίνεται δὲ ἡ σύνθεσις αὕτη τοιαύτη· δύο διέσεις ἐφεξῆς τίθενται, πλείους δὲ οὐκέτι· δύο ἡμιτόνια ἐφεξῆς τίθεται, πλείω δὲ οὐκέτι. δύο τόνοι τίθενται καθ' ἕνα, πλείους δ' οὐκέτι· περιίσταται γὰρ τὸ ὅλον εἰς ἀσυμφωνίαν. ἔτι τῶν διαστημάτων ἃ μέν ἐστιν ἀραιά, ἃ δὲ πυκνά, πυκνὰ μὲν τὰ ἐλάχιστα, ὡς αἱ διέσεις, ἀραιὰ δὲ τὰ μέγιστα, ὡς τὸ διὰ τεσσάρων (11, 14–23).

Bemerkenswert bei dem hier in Rede stehenden Aspekt der Begriffsgeschichte von διάστημα ist dessen lange Tradition über die lat. Spätantike und die seit um 1500 namentlich in Italien florierende Rezeption griech. Musiktheorie bis ins späte 18. Jh. (lexikalisch sogar noch bis Mitte des 19. Jh.). In Anlehnung an Aristeides Quintilianus bietet Martianus Capella eine siebenfache Unterscheidung mittels entsprechender lat. Äquivalente, wobei er nur hinsichtlich der Trennung in compositum und incompositum (bzw. disiunctus oder asynthetus) eine enigmatische und von seiner Vorlage abweichende Erklärung gibt, die auch sein Kommentator nicht zu erhellen vermag:

De nuptiis Philologiae et Mercurii (vor 439) IX, 948 ff.: diastema est vocis spatium, quo acuta et grauior includitur. sed in diastematis alia breviora illa, quae sunt in diesi enharmonia, maiora vero sunt quae per singulos tropos bis ex omnibus faciunt, quo nihil maius in tropis possumus invenire. atque in spatiis alia sunt composita, alia disiuncta atque asyntheta. et composita sunt, quae per ordinem currunt, incomposita autem, quae ex diversis sibi invicem copulantur. item alia logica, alia aloga memorantur. ac rationabilia illa sunt, quorum consensus possumus praestare proportionem, irrationabilia, quibus non subest ratio. item

alia convenientia, alia discrepantia, tuncque alia enharmonia, alia chromatica, alia diatonica; item alia artia, alia perissa, sed prima aequalia, secunda excurrentia memorabo. verum aequalia sunt, quae in aequas partes poterunt separari, ut tonus in duo hemitonia; perissa autem, quae in tria hemitonia discernuntur. deinde alia diastemata spissa, alia rariora. spissa sunt, quae per diesis colliguntur, rariora, quae tonis (ed. Willis, Lpz. 1983, 365, 12–366, 8); vgl. Remigius Aut., *Commentum in Martianum Capellam* (zweite Hälfte 9. Jh.; ed. Lutz, Bd. II, Leiden 1965, 342).

Von Aristoxenos übernimmt G. Valla (*De expetendis et fugiendis rebus opus*, Venedig 1501, f. 65') getreu dessen Fünfteilung, die noch im 18. Jh. referiert wird; währenddessen erweitert Zarlino diese gar zu einer zwölffachen Gliederung, der freilich – wie Z. Tevo (*Il mus. testore*, Venedig 1706, 62) bestätigt – jene übliche Fünfteilung zugrundeliegt:

G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) II, 15: Lo Interuallo adunque, il quale si attribuisce alla natura, si chiama in due modi, come vuole Aristide Quintiliano, cioè Commune, et Prop(r)io... Si chiama Prop(r)io: perche la distanza, che è dal suono graue all'acuto, è detta Interuallo; & questo è considerato dal Musico; & si ritroua di Dodici sorti, cioè Maggiore, Minore, & Equale; comparandone sempre due insieme; Consonante, Dissonante, Semplice, Composto, Diatonico, Chromatico, Enharmonico, Rationale, & Irrationale (82); vgl. P. Cerone, *El Melopeo y Maestro* (Neapel 1613, 241), auf den sich noch das d'OrtigueD (Paris 1854, Art. *Intervalle*, 713) beruft;

RousseauD (Paris 1768), Art. *Intervalle*: Les *Intervalles*, dit Aristoxène, diffèrent entr'eux en cinq manières [folgt Auflistung „1°. En étendue", „2°. En résonnance ou en Accord", „3°. En quantité", „4°. En Genre" und „5°. En nature de rapport"] (255);

J. N. Forkel, *Allgemeine Gesch. d. Musik* I (Lpz. 1788): Es [sc. das Intervall] wurde Diastema genannt, und man rechnete fünferley Arten, nämlich 1) große und kleine; 2) consonirende und dissonirende; 3) einfache und zusammengesetzte...; 4) diatonische, chromatische und enharmonische; 5) rational und irrational Intervalle... (319).

(4) Aristotelischem Denken verpflichtet, faßt Aristoxenos die Bewegung der Stimme (κίνησις φωνῆς) als ein örtliches Phänomen, wobei er begrifflich zwischen Fallen und Steigen, Tiefe und Höhe sowie Tonhöhe bzw. -stufe an sich differenziert. Im Unterschied jedoch zum Sprechen, bei dem die Stimme sich anscheinend kontinuierlich bewege, d. h. ohne auf irgendeiner Tonhöhe stehenzubleiben, verlaufe sie beim Singen intervallmäßig, indem sie beim Durchschreiten des Tonraumes auf einer bestimmten Tonhöhe stehenzubleiben scheint und dann auf einer anderen, oder indem sie – wie Boethius es später ausdrückt (siehe unten) – mit Tonabstand gleichsam ‚aufgehängt' im Sinne von unterbrochen ist. Seit Aristoxenos bezieht sich das Adjektiv διαστηματικός auf die für die Musik typische stufenweise Stimmbewegung, die durch genau fixierte Abstände zwischen den einzelnen feststehenden Tönen gekennzeichnet ist, im Gegensatz zur kontinuierlichen (συνεχής) Stimmbewegung beim Sprechen (wobei dieser Kontrast auch durch andere Wortpaarungen, insbesondere μελῳδική – λογική, begriffen wird; → *Melodia* I. (1)):

Elementa harmonica (zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.) I: Πρῶτον μὲν οὖν ἁπάντων αὐτῆς τῆς κατὰ τόπον κινήσεως τὰς διαφορὰς θεωρῆσαι τίνες εἰσὶ πειρατέον. πάσης δὲ φωνῆς δυναμένης κινεῖσθαι τὸν εἰρημένον αὐτὸν τρόπον δύο τινές εἰσιν ἰδέαι κινήσεως, ἥ τε συνεχὴς καὶ ἡ διαστηματική. κατὰ μὲν οὖν τὴν συνεχῆ τόπον τινὰ διεξιέναι φαίνεται ἡ φωνὴ τῇ αἰσθήσει οὕτως ὡς ἂν μηδαμοῦ ἱσταμένη μηδ' ἐπ' αὐτῶν τῶν περάτων κατά γε τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν, ἀλλὰ φερομένη συνεχῶς μέχρι σιωπῆς, κατὰ δὲ τὴν ἑτέραν ἣν ὀνομάζομεν διαστηματικὴν ἐναντίως φαίνεται κινεῖσθαι· διαβαίνουσα γὰρ ἵστησιν αὑτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως εἶτα πάλιν ἐφ' ἑτέρας καὶ τοῦτο ποιοῦσα συνεχῶς – λέγω δὲ συνεχῶς κατὰ τὸν χρόνον – ὑπερβαίνουσα μὲν τοὺς περιεχομένους ὑπὸ τῶν τάσεων τόπους, ἱσταμένη δ' ἐπ' αὐτῶν τῶν τάσεων καὶ φθεγγομένη ταύτας μόνον αὐτὰς μελῳδεῖν λέγεται καὶ κινεῖσθαι διαστηματικὴν κίνησιν. ληπτέον δὲ ἑκάτερον τούτων κατὰ τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν· πότερον μὲν γὰρ δυνατὸν ἢ ἀδύνατον φωνὴν κινεῖσθαι καὶ πάλιν ἵστασθαι αὐτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως ἑτέρας ἐστὶ σκέψεως καὶ πρὸς τὴν ἐνεστῶσαν πραγματείαν οὐκ ἀναγκαῖον τὸ [δὲ] κινῆσαι τούτων ἑκάτερον· ὁποτέρως γὰρ ἔχῃ, τὸ αὐτὸ ποιεῖ πρός γε τὸ χωρίσαι τὴν ἐμμελῆ κίνησιν τῆς φωνῆς ἀπὸ τῶν ἄλλων κινήσεων. ἁπλῶς γὰρ ὅταν μὲν οὕτω κινῆται ἡ φωνὴ ὥστε μηδαμοῦ δοκεῖν ἵστασθαι τῇ ἀκοῇ, συνεχῆ λέγομεν ταύτην τὴν κίνησιν· ὅταν δὲ στῆναί που δόξασα εἶτα πάλιν διαβαίνειν τινα τόπον φανῇ καὶ τοῦτο ποιήσασα πάλιν ἐφ' ἑτέρας τάσεως στῆναι δόξῃ καὶ τοῦτο ἐναλλὰξ ποιεῖν φαινομένη συνεχῶς διατελῇ, διαστηματικὴν τὴν τοιαύτην κίνησιν λέγομεν. τὴν μὲν οὖν συνεχῆ λογικὴν εἶναί φαμεν, διαλεγομένων γὰρ ἡμῶν οὕτως ἡ φωνὴ κινεῖται κατὰ τόπον ὥστε μηδαμοῦ δοκεῖν ἵστασθαι. κατὰ δὲ τὴν ἑτέραν ἣν ὀνομάζομεν διαστηματικὴν ἐναντίως πέφυκε γίγνεσθαι· ἀλλὰ γὰρ ἵστασθαί τε δοκεῖ καὶ πάντες τὸν τοῦτο φαινόμενον ποιεῖν οὐκέτι λέγειν φασὶν ἀλλ' ᾄδειν. διόπερ ἐν τῷ διαλέγεσθαι φεύγομεν τὸ ἱστάναι τὴν φωνήν, ἂν μὴ διὰ πάθος ποτὲ εἰς τοιαύτην κίνησιν ἀναγκασθῶμεν ἐλθεῖν, ἐν δὲ τῷ μελῳδεῖν τοὐναντίον ποιοῦμεν, τὸ μὲν γὰρ συνεχὲς φεύγομεν, τὸ δ' ἑστάναι τὴν φωνὴν ὡς μάλιστα διώκομεν. ὅσῳ γὰρ ἂν μᾶλλον ἑκάστην τῶν φωνῶν μίαν τε καὶ ἑστηκυῖαν καὶ τὴν αὐτὴν ποιήσωμεν, τοσούτῳ φαίνεται τῇ αἰσθήσει τὸ μέλος ἀκριβέστερον. ὅτι μὲν οὖν δύο κινήσεων οὐσῶν κατὰ τόπον τῆς φωνῆς ἡ μὲν συνεχὴς λογική τίς ἐστιν ἡ δὲ διαστηματικὴ μελῳδική, σχεδὸν δῆλον ἐκ τῶν εἰρημένων (da Rios, 13, 7–15,5 [= 8–10 nach S.-Zählung von Meibom, *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amsterdam 1652, Bd. I]); vgl. Kleoneides, *Introd. harmonica* (Anfang 2. Jh.; JanS, 180, 11–20), Nikomachos, *Harmonicum enchiridion* (vermutlich zw. 150 u. 175; JanS, 238, 16–239,17), Kl. Ptolemaios, *Harmonica* I, 4 (Mitte 2. Jh.; zit. → *Isotonos* I. (2)), Porphyrios, *Commentarium in Ptolemaei harmonicam* (zweite Hälfte 3. Jh.; ed. Düring, Göteborg 1932, 9, 34–10, 10), Anon. III Bellermann (4. Jh.; ed. Najock, *Anon. de musica scripta Bellermanniana*, Lpz. 1975, 10, 6–18) u. M. Bryennios, *Harmonica* (um 1300–20; ed. Jonker, Groningen 1970, 84, 10–88, 9).

Besagte Dichotomie erweitert zuerst (nach Boethius' Zeugnis) der um 150 lebende Platoniker Albinos um eine dritte Stimmbewegung, die zwischen jenen beiden liege und beim Rezitieren von (Helden-)Gedichten Anwendung finde; in der griech. Musiktheorie läßt sich diese Dreigliederung einzig bei Aristeides Quintilianus belegen:

De musica (zweite Hälfte 2. Jh. oder später) I, 4: τῆς δὲ κινήσεως ἡ μὲν ἁπλῆ πέφυκεν, ἡ δὲ οὐχ ἁπλῆ· καὶ ταύτης ἡ μὲν συνεχής, ἡ δὲ διαστηματική, ἡ δὲ μέση. συνεχὴς μὲν οὖν ἐστι φωνὴ ἡ τάς τε ἀνέσεις καὶ τὰς ἐπιτάσεις λεληθότως διά τι τάχος ποιουμένη, διαστηματικὴ δὲ ἡ τὰς μὲν τάσεις φανερὰς ἔχουσα, τὰ δὲ τούτων μεταξὺ λεληθότα, μέση δὲ ἡ ἐξ ἀμφοῖν συγκειμένη. ἡ μὲν οὖν συνεχής ἐστιν ᾗ διαλεγόμεθα, μέση δὲ ᾗ τὰς τῶν ποιημάτων ἀναγνώσεις ποιούμεθα, διαστηματικὴ δὲ ἡ κατὰ μέσον τῶν ἁπλῶν φωνῶν ποσὰ ποιουμένη διαστήματα καὶ μονάς, ἥτις καὶ μελῳδικὴ καλεῖται (ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 5, 24–6, 7);

A. M. T. S. Boethius, *De inst. musica* (um 500) I, 12: Nunc vocum differentias colligamus. Omnis vox aut συνεχης est, quae continua, aut διαστηματικη, quae dicitur cum intervallo suspensa. Et continua quidem est, qua loquentes vel prosam orationem legentes verba percurrimus. Festinat enim tunc vox non haerere in acutis et gravibus sonis, sed quam velocissime verba percurrere, expediendisque sensibus exprimendisque sermonibus continuae vocis impetus operatur. Διαστηματικη autem est ea, quam canendo suspendimus, in qua non potius sermonibus sed modulis inservimus, estque vox ipsa tardior et per modulandas varietates quoddam faciens intervallum, non taciturnitatis sed suspensae ac tardae potius cantilenae. His, ut Albinus autumat, additur tertia differentia, quae medias voces possit includere, cum scilicet heroum poema legimus neque continuo cursu, ut prosam, neque suspenso segniorique modo vocis, ut canticum (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 199, 2–18).

Gleichermaßen wie für die im vorangehenden Abschn. behandelte Untergliederung des διάστημα-Begriffs ist für die hier dargestellte Verwendung des entsprechenden Adjektivs aufschlußreich, daß sie über die lat. Spätantike vermittelt bis in die Neuzeit tradiert wird, und zwar entweder mit der Differenzierung zweier Stimmbewegungen (bei Vitruvius in seinem Abriß der aristoxenischen Harmonielehre oder noch bei Mersenne) oder mit besagter Dreiteilung (wie bei Martianus Capella und in Gaforis Nachfolge etwa bei Zarlino):

Vitruvius, *De architectura* (vor 27 vor Chr.) V, 4: Vox enim mutationibus cum flectitur, alias fit acuta, alias gravis; duobusque modis movetur, e quibus unus effectus habet continuatos, alter distantes. Continuata vox neque in finitionibus consistit neque in loco ullo, efficitque terminationes non apparentes, intervalla autem media apparentia, uti sermone cum dicamus: sol, lux, flos, vox. Nunc enim nec unde incipit nec ubi desinit, intellegitur, sed quod ex acuta facta est gravis et ex gravi acuta, apparet auribus. Per distantiam autem e contrario. Namque cum flectitur, inmutatione vox statuit se in alicuius sonitus finitionem, deinde in alterius, et id ultro citro crebre faciendo inconstans apparet sensibus, uti in cantionibus cum flectentes vocem varietatem facimus modulationis. Itaque intervallis ea cum versatur, et unde initium fecit et ubi desiit, apparet in sonorum patentibus finitionibus, mediana autem patentia intervallis obscurantur (ed. Fensterbusch, Darmstadt 1964, 214 u. 216; die hier wie auch in anderen Ed. gebotene Lesart des letzten Satzanfangs „Modulationis itaque intervallis..." erweist sich als schlechtere); vgl. Regino Prum., *Epistola de armonica inst.* (um 900; ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, München 1989, 52: VII,4), Anon. Bernhard, *Tract. de musica* (10./11. Jh.; ed. ders., München 1987, 33), J. Ciconia, *Nova Musica* (zw. 1403 u. 1410; ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 332), u. Fr. Gafori, *De harmonia musicorum instr. opus* (Mailand 1518, I, 2, f. III);

Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (vor 439) IX, 937: Omnis vox in duo genera dividitur, continuum atque divisum. continuum est velut iuge colloquium, divisum, quod in modulatione servamus. est et medium, quod in utroque permixtum ac neque alterius continuum modum servat nec alterius frequenti divisione praeciditur: hoc pronuntiandi modo carmina cuncta recitantur. horum illa, quam in divisas partes certasque deducimus, diastematica nominatur, et ei parti, quae harmonica vocatur, aptanda est (ed. Willis, Lpz. 1983, 360, 16–361, 5);

G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) II, 13: Onde è dibisogno sapere, che le voci humane (come pone Boetio) si diuidono in tre parti, delle quali alcune sono dette Continoue, alcune Discrete, o vogliamo dire Sospese con interuallo; & alcune sono, che participano della natura di ciascuna delle nominate (80; in der 3. Auflage von 1573 ist die „mittlere" Stimmbewegung eliminiert, 95); vgl. *Sopplimenti mus.* II, 1 (Venedig 1588) mit einer Dreiteilung in „continua bzw. sermonicale", „mezana" und „intervallata bzw. melodica" (44 f.);

M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), *Traitez de la voix, et des chants* II: Ce qu'Euclide [recte: Kleoneides] a reconnu & remarqué au commencement de son traité de la Musique, quand il dit que le discours se sert d'vne voix continuë, qui ne cesse & ne se repose point iusques à ce que le discours soit acheué, & qui ne garde aucune regle certaine aux interualles en haussant ou baissant le son: mais le mouuement ou la deduction de la voix, ou du son qui fait les airs & les chansons, & qu'Euclide appelle *Diastematique*, ou *Interuallaire*, ne se conduit pas par des interualles continus, mais elle passe tantost d'vn ton a vn diton, tantost de la Tierce à la Quarte, ou à la Quinte... (91); vgl. M. Chabanon, *De la musique...* (Paris 1785, 423).

(5) Auf sachlicher Ebene eng mit der im vorangehenden Abschn. dargelegten Dichotomie von Sprech- und Singstimme verbunden – wie etwa der unten zitierte Adrastos bestätigt, dem zufolge sich (ähnlich wie in der Sprache) auch in der Musik nur bestimmte Töne zu Intervallen zusammenfügen lassen –, ist für die eingangs angeführte Begriffstrias φθόγγος – διάστημα – σύστημα als drei primären mus. Komponenten die Identifizierung mit den sprachlichen Bestandteilen Buchstabe – Silbe – Wort (Nomen oder Verb) signifikant, die wohl pythagoreischen Ursprungs ist. Die sich so für διάστημα ergebende Analogie zur Silbe, die von Platon herzurühren scheint (vgl. *Philebos*, 17 a ff., oder *Theaitetos*, 201 e ff.), deutet Aristoxenos an, wenn er im Blick auf eine Kontinuität in Sprache wie in Musik von Buchstaben und

Tönen ausgeht, die einem natürlichen Gesetz gemäß zu Silben oder Intervallen verknüpft würden:

Elementa harmonica (zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.) I: Περὶ δὲ συνεχείας καὶ τοῦ ἑξῆς ἀκριβῶς οὐ πάνυ ῥᾴδιον ἐν ἀρχῇ διορίσαι, τύπῳ δὲ πειρατέον ὑποσημῆναι. φαίνεται δὲ τοιαύτη τις φύσις εἶναι τοῦ συνεχοῦς ἐν τῇ μελῳδίᾳ οἵα καὶ ἐν τῇ λέξει περὶ τὴν τῶν γραμμάτων σύνθεσιν· καὶ γὰρ ἐν τῷ διαλέγεσθαι φύσει ἡ φωνὴ καθ' ἑκάστην τῶν ξυλλαβῶν πρῶτόν τι καὶ δεύτερον τῶν γραμμάτων τίθησι καὶ τρίτον καὶ τέταρτον καὶ κατὰ τοὺς λοιποὺς ἀριθμοὺς ὡσαύτως, οὐ πᾶν μετὰ πᾶν, ἀλλ' ἔστι τοιαύτη τις φυσικὴ αὔξησις τῆς συνθέσεως. παραπλησίως δὲ καὶ ἐν τῷ μελῳδεῖν ἔοικεν ἡ φωνὴ τιθέναι κατὰ συνέχειαν τά τε διαστήματα καὶ τοὺς φθόγγους φυσικήν τινα σύνθεσιν διαφυλάττουσα, οὐ πᾶν μετὰ πᾶν διάστημα μελῳδοῦσα οὔτ' ἴσον οὔτ' ἄνισον (ed. da Rios, Rom 1954, 35, 9–36, 1 [= 27 nach S.-Zählung von Meibom, *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amsterdam 1652, Bd. I]).

Die genannte Analogiebildung expliziert erstmals Mitte des 2. Jh. Adrastos: so wie in der Sprechstimme und der vollständigen Rede die größten und primären Teile Verba und Nomina seien, die aus Silben und diese wiederum aus Buchstaben beständen (als erste, elementare, unteilbare und kleinste Laute), genauso seien in der Singstimme und dem vollständigen Melos die größten Teile die Systeme (d. h. Tetra-, Penta-, Oktachord), die aus Intervallen und diese wiederum aus Tönen beständen (als erste, unteilbare und elementare Laute):

ὁ δὲ περιπατητικὸς Ἄδραστος, γνωριμώτερον περί τε ἁρμονίας καὶ συμφωνίας διεξιών, φησί· καθάπερ τῆς ἐγγραμμάτου φωνῆς καὶ παντὸς τοῦ λόγου ὁλοσχερῆ μὲν καὶ πρῶτα μέρη τά τε ῥήματα καὶ ὀνόματα, τούτων δὲ αἱ συλλαβαί, αὗται δ' ἐκ γραμμάτων, τὰ δὲ γράμματα φωναὶ πρῶταί εἰσι καὶ στοιχειώδεις καὶ ἀδιαίρετοι καὶ ἐλάχισται – καὶ γὰρ συνίσταται ὁ λόγος ἐκ πρώτων γραμμάτων καὶ εἰς ἔσχατα ταῦτα ἀναλύεται –, οὕτως καὶ τῆς ἐμμελοῦς καὶ ἡρμοσμένης φωνῆς καὶ παντὸς τοῦ μέλους ὁλοσχερῆ μὲν μέρη τὰ λεγόμενα συστήματα, τετράχορδα καὶ πεντάχορδα καὶ ὀκτάχορδα· ταῦτα δέ ἐστιν ἐκ διαστημάτων, τὰ δὲ διαστήματα ἐκ φθόγγων, οἵτινες πάλιν φωναὶ εἰσι πρῶται καὶ ἀδιαίρετοι καὶ στοιχειώδεις, ἐξ ὧν πρώτων συνίσταται τὸ πᾶν μέλος καὶ εἰς ἃ ἔσχατα ἀναλύεται (nach Theon Smyrnaios, *Expos. rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium* [erste Hälfte 2. Jh.]; ed. Hiller, Lpz. 1878, 49, 6–20).

In dieser vollständigen Form wird die Analogie durch Calcidius, der sich weitgehend an Theons Wortlaut orientiert, ins Lat. vermittelt:

Commentarius in Platonis Timaeum (4. Jh.) XLIV: Etenim quem ad modum articulatae uocis principales sunt et maximae partes nomina et uerba, horum autem syllabae, syllabarum litterae, quae sunt primae uoces indiuiduae atque elementariae – ex his enim totius orationis constituitur continentia et ad postremas easdem litteras dissolutio peruenit orationis – ita etiam canorae uocis, quae a Graecis emmeles dicitur et est modis numerisque composita, principales quidem partes sunt hae, quae a musicis appellantur systemata. Haec autem ipsa constant ex certo tractu pronuntiationis quae dicuntur diastemata, diastematum porro ipsorum partes sunt pthongi, qui a nobis uocantur soni; hi autem soni prima sunt fundamenta cantus (ed. Waszink, London u. Leiden 1962, 92, 10–19); fast wörtlich bei Favonius Eulogius, *Disputatio de Somnio Scipionis* XXII (zw. um 390 u. 410), der bezüglich der „Teile" der systemata ergänzt: „quae διαστήματα Graeci, nos interualla nominamus" (ed. Scarpa, Padua 1974, 30, 11–12).

Diese Analogiebildung kehrt später an prominenter Stelle der *Musica Enchiriadis* (vor 900) wieder, nämlich zu deren Beginn (ed. Schmid, München 1981, 3: I, 1–7); nach der wortwörtlichen Übernahme in die anon. *Quaestiones in musica* (um 1100; ed. Steglich, Lpz. 1911, 56 a) läßt sie sich allerdings – im Unterschied zu der damit verknüpften Gegenüberstellung von Sprech- und Singstimme – nicht weiter verfolgen.

*

Exkurs: Abgesehen von der beschriebenen Verbindung mit διάστημα ist für syllabe (ionisch συλλαβή bzw. dorisch συλλαβά, das Zusammengefaßte) eine weitere Verwendung in der griech. Musiktheorie nachzuweisen, und zwar – wie Aristeides Quintilianus dezidiert bemerkt (siehe unten) – als „alte" Bezeichnung für das erst in jüngerer Zeit mit diatessaron belegte Intervall der Quarte. Diese Wortbildung, die sich damit erklären läßt, daß bei der Quarte die erste und letzte Saite eines Tetrachords zusammengefaßt werden, oder aber im Sinne einer Handvoll, d. h. von vier Saiten, die mit vier Fingern (ohne den Daumen) zu greifen seien, könnte also aus der Praxis des Lyraspiels stammen.
Von συλλαβή bzw. συλλαβά in Verbindung mit den anderen Ausdrücken δι' ὀξειῶν (für Quinte) und διὰ πασῶν (für Oktave; → *Diapason* I. u. I. (1)) handeln in vorchristlicher Zeit Philolaos in einem von Nikomachos überlieferten und nach heutigem Kenntnisstand authentischen Text sowie Hippokrates, während Theophrastos nach dem bei Porphyrios belegten Zeugnis des Ailianos diapason durch systema ersetzt:

Philolaos (zweite Hälfte 5. Jh.), Fragment 6 A: ἔχει δὲ οὕτως ἡ τοῦ Φιλολάου λέξις. „ἁρμονίας δὲ μέγεθος συλλαβὰ καὶ δι' ὀξειᾶν. τὸ δὲ δι' ὀξειᾶν μεῖζον τᾶς συλλαβᾶς ἐπογδόῳ. ἔστι γὰρ ἀπὸ ὑπάτας εἰς μέσαν συλλαβά, ἀπὸ δὲ μέσας ποτὶ νεάταν δι' ὀξειᾶν, ἀπὸ δὲ νεάτας ἐς τρίταν συλλαβά, ἀπὸ δὲ τρίτας ἐς ὑπάταν δι' ὀξειᾶν. τὸ δ' ἐν μέσῳ τρίτας καὶ μέσας ἐπόγδοον, ἁ δὲ συλλαβὰ ἐπίτριτον, τὸ δὲ δι' ὀξειᾶν ἁμιόλιον, τὸ διὰ πασᾶν δὲ διπλόον. οὕτως ἁρμονία πέντε ἐπογδόων καὶ δυοῖν διέσεοιν. δι' ὀξειᾶν τρί' ἐπόγδοα καὶ δίεσις, συλλαβὰ δὲ δύ' ἐπόγδοα καὶ δίεσις." (nach Nikomachos, *Harmonicum enchiridion* IX [vermutlich zw. 150 u. 175 nach Chr.]; ed. JanS, 252, 16–253, 3; vgl. die Ed. von Huffman, Cambridge 1993, 145 f. u. 162 f.);
Hippokrates, *De diaeta* (um 400) I, 8: χώρην δὲ ἀμείψαντα καὶ τυχόντα ἁρμονίης ὀρθῆς ἐχούσης συμφωνίας τρεῖς, συλλαβήν, δι' ὀξέων, διὰ πασέων, ζώει καὶ αὔξεται τοῖσιν αὐτοῖσιν, οἷσί περ καὶ πρόσθεν· ἢν δὲ μὴ τύχῃ τῆς ἁρμονίης, μηδὲ σύμφωνα τὰ βαρέα τοῖσιν ὀξέσι γένηται ἐν τῇ πρώτῃ συμφωνίῃ ἢ τῇ δευτέρῃ ἢ τῇ διὰ παντός, ἑνὸς ἀπογενομένου πᾶς ὁ τόνος μάταιος· οὐ γὰρ ἂν προσαείσαι (ed. Joly, Bln 1984, 132, 6–10; vgl. Delatte 1930);

Theophrastos (zweite Hälfte 4. Jh.): „Οἱ μὲν Πυθαγόρειοι τὴν μὲν διὰ τεσσάρων συμφωνίαν συλλαβὴν ἐκάλουν, τὴν δὲ διὰ πέντε δι' ὀξειᾶν, τὴν δὲ διὰ πασῶν τῷ συστήματι, ὡς καὶ Θεόφραστος ἔφη, ἔθεντο ἁρμονίαν(") (nach Porphyrios, *Commentarium in Ptolemaei harmonicam* [zweite Hälfte 3. Jh. nach Chr.]; ed. Düring, Göteborg 1932, 96, 21–23);
vgl. Tebtunis Papyrus Nr. 694 (3. Jh.; ed. Hunt/Smyly, III, 1, London 1933, 15–17).

Die Bezeichnung συλλαβή bzw. συλλαβά ist auch weitaus jüngeren Autoren noch geläufig, etwa Aristeides Quintilianus in einer retrospektiven Äußerung mit einer Gleichsetzung von diapason und harmonia:

De musica (zweite Hälfte 2. Jh. oder später) I, 8: παρὰ μέντοι τοῖς παλαιοῖς τὸ μὲν διὰ τεσσάρων ἐκαλεῖτο συλλαβή, τὸ δὲ διὰ πέντε δι' ὀξειῶν, τὸ δὲ διὰ πασῶν ἁρμονία... (ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 15, 8–10);
vgl. Proklos, *In Platonis rem publicam commentarii* (5. Jh.): ταύτην γοῦν ἐκάλουν [sc. διὰ τεσσάρων] οἱ Πυθαγόρειοι συλλαβὴν ὡς οὐ τελέαν οὖσαν συμφωνίαν, τὴν δὲ διὰ πέντε μᾶλλον ἢ ταύτην εἶναι συμφωνίαν (ed. Kroll, Bd. I, Lpz. 1899, 213, 1–4); ihm folgend Olympiodorus (laut Westerink 1977 teilweise Damaskios zuzuschreiben), *In Platonis Phaedonem Commentaria* (Mitte oder zweite Hälfte 6. Jh.; ed. Norvin, Lpz. 1913, 169, 17–19).

Lit.: A. Delatte, Les harmonies dans l'embryologie hippocratique, in: Mélanges P. Thomas, Brügge 1930; W. Burkert, Weisheit u. Wissenschaft. Studien zu Pythagoras, Philolaos u. Platon, Erlanger Beitr. zur Sprach- u. Kunstwiss. X, Nürnberg 1962, 368; L. G. Westerink, The Greek Commentaries on Plato's Phaedo II, Amsterdam, Oxford u. New York 1977.

*

II. Wie die oben (I. (3)–(5)) dargestellten Verwendungen von διάστημα und διαστηματικός bezeugen, lassen sich auch außerhalb der griech. Musiktheorie für den Begriff διάστημα als Fremdwort oder in seinen jeweiligen nationalsprachlichen Versionen verschiedene Bedeutungszusammenhänge nachweisen.
(Weniger im spezifisch mus. als vielmehr plotinischen Sinne eines zeitlich und räumlich orientierten Abstandsbegriffs ist nach Angaben des Komponisten der Titel *Diastema* von W. Zimmermanns Orchesterwerk von 1994 zu verstehen.)

(1) Zunächst wird diastema – sei es in dieser lat. Transkription oder im griech. Original – als ursprünglich griechischer Intervallbegriff seit der Spätantike ins Lat. und dann in alle modernen europäischen Fachterminologien übernommen.
Bei Censorinus, der διάστημα bzw. diastema als Zwischenraum oder Abstand zwischen einem höheren und einem tieferen Ton erklärt, findet sich neben jenen beiden Wortformen außerdem das lat. Äquivalent intervallum:

De die natali liber (238) X, 3 f.: discrimen vero, quo alter φθόγγος acutior est, alter gravior, appellatur διάστημα. inter infimam summamque vocem multa esse possunt in ordine positaque diastemata alia aliis maiora minorave, ut est illud, quod τόνον appellant, vel hoc minus ἡμιτόνιον, vel duorum triumve ac deinceps aliquot tonorum intervallum (ed. Sallmann, Lpz. 1983, 16, 4–8); vgl. *Musica Enchiriadis* (ed. Schmid, München 1981, 22: IX,26–30).

Im Vergleich zu Martianus Capella, der von Aristoxenos ausgehend diastema als einen von einem hohen und tieferen Ton eingeschlossenen Raum definiert (zit. oben, I. (3)), zeitigt die Bestimmung von Isidorus Hisp., dem zufolge diastema einen aus zwei oder mehreren Tönen zurechtgemachten bzw. zusammengefügten Tonraum bezeichnet (zu spatium als Definiens → *Intervallum* I. (1)(b)), weiterreichende Konsequenzen und läßt sich im Lat. noch im späten 13. Jh., darüber hinaus im Engl. und im Ital. sogar bis ins 16. Jh. verfolgen:

Etymologiarum sive originum libri XX (um 630) III, 20, 5: Diastema est vocis spatium ex duobus vel pluribus sonis aptatum (ed. Lindsay, Oxford 1911, o. S.); vgl. Aurelianus Reom., *Musica disciplina* (zw. 840 u. 850; CSM 21, 69: V,7), Pseudo-Odo, *De musica* (um 1000; GS I, 283 b), Bartholomaeus Angl., *De proprietatibus rerum* ([verfaßt vor 1260] Nürnberg 1483; vgl. die Ed. des Musikkap. durch H. Müller, in: Fs. H. Riemann, Lpz. 1909, 247), mit den beiden engl. Übers. von J. of Trevisa ([verfaßt 1398] Westminster 1495, NA Oxford 1975, 1387, 8 f.) u. St. Batman (London 1582, 422 a f.), Vinzenz von Beauvais, *Speculum doctrinale* (um 1260; vgl. die Ed. des Musiktrakt. durch G. Göllner, Regensburg 1959, 113), Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1271/74 u. 1289; ed. Cserba, Regensburg 1935, 17, 14, vgl. 154, 5), sowie P. Aaron, *Thoscanello de la musica* (Venedig 1523, I, 5, f. B ii) u. *Compendiolo di molti dubbi, segreti et sentenze...* (Mailand o. J. [nach 1545], II, 55, f. C iij).

In besonderem Zusammenhang figuriert diastema als musikalische Bezeichnung für den Ganzton, ob dieser nun als Prototyp eines nicht-zusammengesetzten Intervalls oder als primäre Verbindung zweier Töne angesehen oder ob – wie bei Ciconia – das Präfix dia mit dem Zahlwort duo identifiziert wird, also mit der von den Termini diaphonia und discantus (→ *Diaphonia* III. (3)(b); → *Discantus* I.) her bekannten irrtümlichen Etymologie:

Marchettus de Padua, *Lucidarium* (um 1318) II, 3 *De nominibus toni*: Auctores musice nuncupaverunt tonum epogdoum, dyastema, emelis, colon, et sesquioctavum. Epogdous dicitur ab epi, quod est supra, et gdoas, octo arismetrica ratione, eo quod novenarius numerus est supra octonarium, in quibus numeris tonus extat. Dyastema in musica tonus est, nam dyastema grece, latine interspacium vel intervallum duorum ptongorum dicitur. Emelis sonus secundum Boetium tonus est in musica, id est aptus melo in una intensione. Colon grammatica ratione tonus est, nam colon grece, latine membrum; est namque tonus membrum omnium simphoniarum. Sesquioctavus in numeris tonus est, nam sesqui grece, latine totum et octava pars, et hii numeri

sunt novem comparati ad octo; habet namque novenarius totum octonarium et eius octavam partem. Igitur sic dicamus: Tonus in arismetrica epogdous dicitur, colon in gramatica, sesquioctavus in numeris, dyastema et emelis in musica (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 108 u. 110: III,2–8); vgl. Ugolinus Urb., *Declaratio musicae disciplinae* (um 1430; CSM 7, I, 20), u. Bonaventura de Brixia, *Brevis collectio artis musicae* (1489; ed. Seay, Colorado Springs 1980, 15 f.);
J. Ciconia, *Nova Musica* (zw. 1403 u. 1410) I, 22: Prima igitur coniunctio ptongorum tonus est, quem auctores musice nuncupaverunt tonum, epogdoum, diastema, cola, emelis, et sesquioctavum (ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 98, 7–8);
Item: Diastema tonus est in musica. Nam diastema grece latine interspatium vel intervallum duorum ptongorum dicitur. In commento Encheridion: Diastema tonorum interpretatur duo soni simul stantes. Nam dia duo stema stantes interpretatur... Igitur hic tonus colon dicitur in grammatica, epogdous in arithmetica, sesquioctavus in numeris, diastema, emelis, et tonus vocatur in musica (100, 8–102, 2); die hier womöglich mit Kommentar zur *Musica enchiriadis* gemeinten *Scolica enchiriadis* enthalten allerdings keine diastema-Bestimmung genau in der angegebenen Form (vgl. oben, I. (5) u. unten, II. (2)).

Aus der Vielzahl späterer Autoren, zumal traditionalistischer Tendenz (so etwa Spieß), die an dem obsoleten Begriff diastema festhalten, indem sie ihn wie Figulus kurzerhand in die von A. M. T. S. Boethius herrührende intervallum-Definition (→ *Intervallum* I. (1)) integrieren, seien exemplarisch genannt:

Fr. Gafori, *De harmonia musicorum instr. opus* (Mailand 1518) I, 3: Insuper quanquam diastema sit Interuallum non omnia tamen interualla diastemata dicuntur: Nam diastema Musici interuallum pluribus distantiis compositum dicunt: quod duos saltem sonos cuiusuis generis inter extrema comprӕhendat. Quo quidem conuenit. Interuallum minusquam diatessaron: diastema non uocari (f. IIII');
II, 15: Diastema est differentia duorum phtongorum dissimilium acumine & grauitate (f. XXXVI'); vgl. A. du Cousu, *La musique universelle* (Paris 1658, 31);
W. Figulus, *De musica pract.* (Nürnberg 1565) Abschn. *De diastemate*: Diastema est uocis spacium, uel ut Boetius, est grauis acutique soni distantia, estque illud quod omittitur ab una notula ad aliam penes ἄρσιμ καῖ θέσιμ (f. b); zu diastema als Definiens bei A. Kircher 1650 → *Intervallum* I. (1)(c);
M. Spieß, *Tract. mus. compos.-pract.* (Augsburg 1745) V: Ein *Musicalisches Intervallum*, auch *Diastema* genannt, ist nichts anderes, als die *Distanz*, *Spatium*, oder Zwischen-Raum von einem *Ton* zu einem andern *Ton*, so an der Stimm höher oder tieffer ist (5 a);
Diastema. Ist eben, was *Intervallum*. Zwischen-Raum, Stimm-Weite (*Anh.*, 4 a);
W. Hebenstreit, *Wiss.-lit. Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843): Diastema, gr., das Abstehen, der Zwischenraum, von *diistemi*; griechische Benennung des Intervalls in der Musik (188 a).

Die aus der griech. Musiktheorie ins lat. Hochmittelalter tradierte Gegenüberstellung von diastema und systema (für ein einzelnes Intervall bzw. eine Zusammenfügung mindestens zweier Intervalle; vgl. oben, I. u. I. (1)–(2) bzw. (5)) greifen verschiedene Autoren seit dem ausgehenden 15. Jh. auf; manche von ihnen – etwa Holder oder noch J.-J. Rousseau – identifizieren diese Bezeichnungen mit jener Dichotomie von unzusammengesetztem bzw. einfachem und zusammengesetztem Intervall, die in griech. Musiktheorie auf die je nach Tetrachordteilung verschiedene Ausprägung ein und desselben Intervalls eingeschränkt war (vgl. oben, I. (3)):

Fr. Gafori, *Theorica musice* (Mailand 1492) II, 3: Diastema est differentia siue interuallum duorum phtongorum acumine grauitateque dissimilium. Systema uero dicitur quod ex pluribus quam duobus sonis concinne cantatur (f. c iv);
A. Parran, *Traité de la musique theor. et pratique* (Paris 1639) II, 2: Quelques vns diuisent les interualles en deux especes: dont l'vne est appellée Diasteme, qui doit contenir pour le moins deux interualles en quelque sorte de Musique que ce soit, quoy qu'il en puisse contenir dauantage.
Par exemple, vt mi; l'autre est appellée Systeme, qui est vn espace contenant plusieurs Chordes pour accomplir diuerses Consonances en soy, & doit pour le moins enfermer vn Diasteme, & vne interualle, à celle fin de fournir vn Diatessaron, vt fa (20); vgl. BrossardD (Paris [1703] ^{2}1705, Art. *Diastema*, 19, u. *Systema*, 133);
W. Holder, *A Treatise of the Natural Grounds, and Principles of Harmony* (London 1694) VI: I shall only add a word or two concerning their Antient use of the Words *Diastem* and *System*. *Diastem* signifies an Interval or Space; *System* a Conjunction or Composition of Intervals... Thus with them, a 3d. *Major*, and a 3d. *Minor*, in the *Diatonic Genus*, were (properly speaking) *Systems*; the former being compounded of two *Tones*, and the latter of three *Hemitones*, or a *Tone* and *Hemitone*: But in the *Enharmonic* Kind, a *Ditone* was not a *System*, but an Incomposit Degree... And in the *Chromatic* Kind, a *Trihemitone* was the like; being only an Incomposit *Diastem*, and not a *System* (144 ff.); vgl. A. Malcolm, *A Treatise of Musick* (Edinburgh 1721, 39), u. GrassineauD (London 1740, Art. *Intervallo*, 110 f.);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Diasteme*: Ce mot, dans la Musique ancienne, signifie proprement *Intervalle*, & c'est le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle simple, par opposition à l'Intervalle composé qu'ils appelloient *systême* (146);
Art. *Intervalle*: Les Anciens divisoient les *Intervalles* de leur Musique en *Intervalles* simples ou incomposés, qu'ils appelloient *Diastèmes*, & en *Intervalles* composés, qu'ils appelloient *Systêmes* (255);
Quand les Grecs parlent de leurs Diastèmes ou *intervalles* simples, il ne faut pas prendre ce terme à toute rigueur; car le Dièsis même n'étoit pas, selon eux, exempt de composition; mais il faut toujours le rapporter au Genre auquel l'*intervalle* s'applique. Par exemple, le semi-Ton est un *intervalle* simple dans le Genre Chromatique & dans le Diatonique: composé dans l'Enharmonique. Le Ton est composé dans le Chromatique, & simple dans le Diatonique; & le Diton même, ou la Tierce majeure, qui est un *intervalle* composé dans le Diatonique, est incomposé dans l'Enharmonique. Ainsi, ce qui est systême dans un Genre, peut être Diastème dans un autre, & réciproquement (256).

Zarlino zufolge nannten die Griechen διάστημα ein einfaches Intervall, bei dem nicht eine oder mehrere Tonstufen dazwischengeschoben sind, und σύστημα ein zusammengesetztes Intervall, bei dem dies der

Fall ist (womit sich Zarlino an der Bedeutung von griech. σύστημα τέλειον als eine aus mehreren Tetrachorden zusammengefügte Tonreihe zu orientieren scheint). Diesem spezifischen Wortgebrauch folgend, belegen ital. Musiktheoretiker ein Intervall im eigentlichen Sinne, also dessen obengenannte ‚einfache' Form, mit dem pleonastischen Ausdruck intervallo diastematico und ein durch die dazwischenliegenden Tonstufen skalenförmig ausgefülltes Intervall mit intervallo systematico:

G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) II, 15: Semplice [intervallo], si chiama quello, che non è tramezato da un'altro suono, il quale i Greci chiamano Διάστημα: conciosia che li suoi estremi segueno l'un l'altro senza alcun mezo. Composto si dice quello, che da altri suoni è tramezato detto da i Greci σύστημα (82);
G. M. Artusi, *L'arte del Contraponto* (Venedig 1598): Auisi Quello Interuallo che non è tramezato da altri suoni, e gli suoi estremi si seguono l'vno dietro all'altro senza alcun mezo; chiamasi Diastematico Interuallo. ... Quello Interuallo che è tramezato, da altri suoni si chiama: Sistematico Interuallo (27); vgl. A. Berardi, *Miscellanea mus.* (Bologna 1689, 90), u. Z. Tevo, *Il mus. testore* (Venedig 1706, 63);
LichtenthalD (Mailand 1826): COMPOSTO... Un Intervallo Composto, detto anche dagli antichi autori *sistematico*, è quello che è tramezzato da altri suoni, e che per conseguenza può risolversi in Intervalli minori (I, 182);
INCOMPOSTO, adj. Un Intervallo incomposto, detto anche dagli antichi autori *diasistematico* [sic], è quello che non può risolversi in Intervalli più piccioli, ed il quale non ha altro elemento che sè stesso. Non v'è nel nostro sistema che un solo Intervallo incomposto, vale a dire, il Semituono (329); vgl. Art. *Diastema* (225).

Noch in heutiger Zeit sucht man den in Rede stehenden Begriff für die mus. Analyse nutzbar zu machen; während das Adjektiv im Untertitel von Chr. M. Schmidts Habil.-Schrift *Schönbergs Oper* Moses und Aron. *Analyse d. diastematischen, formalen u. musikdramatischen Kompos.* (Mainz 1988) die für eine Zwölftonkompos. eigentümlichen Intervallverhältnisse meint (→ *Intervallum* II. u. II. (2); → *Reihe* III. (1)(a)–(b)), verweist C. Dahlhaus damit auf eine für tonale Werke weitgehend abstrakte und unbestimmte Tonfolge:

Cantabile u. thematischer Prozeß. Der Übergang zum Spätwerk in Beethovens Klaviersonaten (AfMw XXXVII, 1980): Der Grundgedanke des a-moll-Quartetts [op. 132] ist streng genommen weniger ein „Thema" oder ein „Motiv" – das heißt: ein „konkretes", aus einem Gefüge von Intervallen, einer Konfiguration von Tondauern und einer Akzentordnung „zusammengewachsenes" melodisch-rhythmisches Gebilde, – als vielmehr eine „diastematische Struktur", die unabhängig vom Rhythmus und vom Metrum – mit variablen Tondauern und Akzenten – den Tonsatz durchdringt und dessen Teile von innen heraus miteinander verklammert. Sogar der Ausdruck „diastematische Struktur" ist, so blaß er anmutet, noch nicht abstrakt genug, um den Sachverhalt zu treffen, daß nicht ein bestimmtes Intervallgefüge, das man durch Tonbuchstaben beim Namen nennen kann, sondern lediglich eine unbestimmte Formel – „Zusammenstellung von zwei steigenden oder fallenden Halbtönen mit veränderlichem Zwischenintervall" – das Substrat des „Subthematischen" bildet... (84).

(2) Zeitgleich mit der theoretischen Erörterung der Mehrstimmigkeit seit dem späten 9. Jh. begegnet diastema innerhalb der lat. Musiktheorie in Verbindung mit der ZÄSURBILDUNG IN MUSIKALISCHEN WERKEN (→ *Clausula* I.) zusammen mit den Ausdrücken systema und teleusis; letzterer ist auf griech. τελευτή (Ende) zurückzuführen, womit etwa Aristoteles in seiner *Poetica* (VII, 3: 1450 b) den Schlußteil eines dreigegliederten Dramas bezeichnet. Jene Begriffstrias steht in Analogie zu den drei rhetorischen Begriffen comma – colon – periodus (→ *Periodus* I.), die wiederum den drei grammatischen Distinktionen entsprechen: periodus als Vereinigung mehrerer Gedanken in einem Satz, dessen längere Teile cola und kürzere Teile commata heißen (vgl. M. F. Quintilianus, *Inst. oratoria* [zw. 90 u. 100] IX, 4, 22 u. 122). Die direkte Übertragung der Begriffe diastema – systema – teleusis auf entsprechende Kompositionsabschnitte dürfte freilich auf einer späteren mißverständlichen Interpretation beruhen, denn in der wohl frühesten Belegstelle, der *Musica Enchiriadis*, ist diastema – zusammen mit systema, also ohne den dritten Ausdruck – ausschließlich im intervallmäßigen Sinne gebraucht, was auch die frappierende Kongruenz mit Censorinus' (im vorangehenden Abschn. zit.) diastema-Definition bestätigt. Die Partikel eines Gesangs hießen cola und commata, wobei ein colon als kurze mus. Phrase sich aus zwei oder auch mehreren commata zusammensetze; mitunter seien aber colon und comma nicht voneinander zu trennen. Der Ambitus zwischen höchstem und tiefstem Ton im comma werde diastema genannt, wohingegen die (Ton-) Räume im colon oder im gesamten Melos systemata hießen, die in den *Scolica Enchiriadis* wiederum als Arten der Tetra-, Penta- und Oktachorde figurieren (ein von der griech. Musiktheorie her bekannter Konnex; vgl. oben, I. (1)):

Musica Enchiriadis (vor 900): Particulae sunt sua cantionis cola vel commata, quae suis finibus cantum distingunt. Sed cola fiunt coeuntibus apte commatibus duobus pluribusve, quamvis interdum est, ubi indiscrete comma vel colon dici potest. At ipsa commata per arsin et thesin fiunt, id est levationem et positionem. Sed alias simplici arsi et thesi vox in commate semel erigitur ac deponitur, alias sepius. Discrimen autem inter summam et infimam vocem commatis appellatur diastema. Quae diastemata nunc quidem minora sunt, ut est illud, quod vocamus tonum, nunc maiora, ut duum triumve ac deinceps aliquot tonorum habentia intervallum. Porro autem sicut cola commatibus constant, sic commatum spacia dicimus diastemata. Quae in colis vero spacia fuerint vel integro quolibet melo, sistemata nominamus (ed. Schmid, München 1981, 22 f.: IX,21–32); vgl. *Musicae enchiriadis elaboratio dicta Parisiensis Inchiriadon Uchubaldi francigenae* (10. Jh.; loc. cit. 187 f., 20–31);
Scolica Enchiriadis (vor 900): In colis vel commatibus diastemata dicimus, sistemata in particulis perfectioribus,

seu toto periodo. Nam diastema est spatium quodlibet sonorum, quo particula complectitur, id est quo acuta et gravior vox includitur, sistema totius spatium meli. Item sistemata sunt species tetracordorum, pentacordorum, ogdocordorum, quae modis singulis suas dant species (loc. cit. 85 f.: I,371–376).

Wie geläufig dieser Wortgebrauch seinerzeit offenkundig war, zeigt ein Nachweis in nicht-musiktheoretischem Kontext, wobei die in Rede stehende Bedeutung von diastema aufgrund fehlender Erläuterung nur zu konjizieren ist:

Ruodlieb (um 1050): Quem per sistema siue diastema dando responsa / Dum mirabiliter operaretur ue decenter, / Surrexit iuuenis, quo contra surgit herilis (ed. Zeydel, Chapel Hill 1959, 110: XI,48–50; zur Interpretation vgl. Chr. Page in: *The Early Middle Ages to 1300*, hg. von R. Crocker u. D. Hiley, NOHM II, rev. Oxford u. New York 1990, 469 f.).

Jene irrtümliche Gleichsetzung der ‚musikalischen' Begriffstrias diastema – systema – teleusis mit den (auf die Prosa bezogenen) Abschnittsbezeichnungen comma – colon – periodus geht vermutlich auf Johannes Affl./Cotto zurück und läßt sich zumindest bis Ende des 15. Jh. verfolgen. Dabei vertauscht Johannes außerdem die rhetorischen Pendants comma und colon, indem er diastema als „(von der Finalis) abgetrennte" Ausschmückung – wenn der Gesang nicht auf ihr innehält – dem Begriff colon zuordnet, systema als „(solchermaßen) verbundene" Ausschmückung – sooft die Melodie auf der Finalis innehält – aber dem Begriff comma, während teleusis das Ende des Gesangs bezeichnet. Eine derartige Verwechslung, die ebenfalls in der Kongruenz von diastema und colon in Bezug auf den Ganzton zum Vorschein kommt (vgl. oben, II. (1)), mag von der irreführenden Reihung „De colo, commate, et periodis" in der Überschrift des einschlägigen Abschn. in den *Etymologiae* ([vor 630] II, 18) von Isidorus Hisp. herrühren oder von so ungenauen Ausführungen wie in der *Musica Enchiriadis* oder bei Bern von Reichenau, dem zufolge „diastema vel systema hoc est cola & comma" (*Prologus in tonarium* [zw. 1021 u. 1036]; GS II, 73 b):

Johannes Affl./Cotto, *De musica cum tonario* (um 1100) X: Vel certe toni dicuntur ad similitudinem tonorum, quos Donatus distinctiones vocat; sicut enim in prosa tres considerantur distinctiones, quae et pausationes appellari possunt, scilicet colon id est membrum, comma incisio, periodus clausura sive circuitus, ita et in cantu. In prosa quippe quando suspensive legitur, colon vocatur; quando per legitimum punctum sententia dividitur, comma, quando ad finem sententia deducitur, periodus est... Similiter cum cantus in quarta vel quinta a finali voce per suspensionem pausat, colon est; cum in medio ad finalem reducitur, comma est; cum in fine ad finalem pervenit periodus est... Quod autem in prosa grammatici colon, comma, periodum vocant, hoc in cantu quidam musici diastema, systema, teleusin nominant. Significat autem diastema distinctum ornatum, qui fit, quando cantus non in finali, sed in alia decenter pausat; systema coniunctum ornatum indicat, quotiens in finali decens melodiae pausatio fit; teleusis finis est cantus (CSM 1, 79 f.: X,21–29); ganz ähnlich bei Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1271/74 u. 1289; zit. → *Periodus* I.), Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25; CSM 3, VI, 88), Heinrich Eger von Kalkar, *Cantuagium* (um 1380; zit. → *Clausula* I. (1)), Gobelinus Person, *Tract. musicae scientiae* (1417; ed. Müller, KmJb XX, 1907, 188), u. Adam Fuld., *De musica* (1490; GS III, 354 b).

Aufgrund der dargestellten Identifizierung ist schließlich auch die (befremdliche) Bestimmung „Diastema idem est quod coma" zu erklären, die J. Tinctoris – nun mit der ‚richtigen' Zuordnung der betreffenden Begriffe – in seinem um 1472/73 verfaßten *Terminorum Musicæ Diffinitorium* gibt und die sich nur in der Inkunabel findet (Treviso 1495, f. a vi'; zur Interpretation vgl. die Ed. von Machabey, Paris 1951, XXI ff.).

(3) In der neueren Musikwiss. dienen die entsprechenden Adjektivformen von diastema oder von diesem Substantiv abzuleitende Kunstwörter wie franz. diastématie und dtsch. Diastematie zur Kennzeichnung der Neumenschrift mit mehr oder weniger präzise angegebenen Abständen zwischen den einzelnen Neumen; als Pendant dazu fungiert cheironomische Notenschrift bzw. Cheironomie, wenn lediglich die Bewegungsrichtung angedeutet ist. Das Verdienst einer solchen Veranschaulichung schreiben zeitgenössische Quellen übrigens Guido von Arezzo zu, dessen Neumen – nach dem Zeugnis beispielsweise von Johannes Affl./Cotto (*De musica cum tonario*, um 1100; CSM 1, 133: XXI,3–6) – alle Intervalle unzweideutig („omnia intervalla distincte") anzeigen, wohingegen diese in den gewöhnlichen Neumen nicht festgestellt und folglich die Gesänge nicht sicher auswendig gelernt werden können („in usualibus neumis intervalla discerni non valeant, cantusque, qui per eas discuntur, stabili memoriae commendari nequeant").
A. Mocquereau unterscheidet im ersten Band der *Paléographie mus.* (Solesmes 1889) zwei Neumenschriften (Abschn. *Origine et classement des différentes écritures neumatiques*, 96 ff.). Die Formel cheironomische Neumen („notation oratoire ou chironomique", 96) wendet er auf linienlose Neumen an, die (noch) keine genauen Tonschritte, sondern nur ein den Intervallen in der Sprachmelodie ähnliches unbestimmtes Heben und Senken anzeigen; demgegenüber bezieht er den Ausdruck diastematische Notation („notation musicale ou diastématique", 122) auf die im Laufe des 9.–11. Jh. sich entwickelnden Neumen, die die einzelnen Tonschritte exakt angeben und wofür Mocquereau nachfolgend die dem Substantiv chironomie angeglichene Wortprägung diastématie einführt (159). Im Vorw. zum zweiten Band (Solesmes 1891) vergleicht Mocquereau in konziser Form beide Notationssysteme:

On se rappelle que nous avons ramené à deux grands systèmes toutes les phases de cette longue évolution: 1° le système chironomique, le plus ancien des deux, qui trouve son expression graphique dans les *neumes-accents*; 2° le système diastématique, qui se substitue graduellement au premier & qui représente les sons au moyen des *neumes à points liés ou détachés*. L'invention de la portée, l'addition si heureuse des lettres-clefs, ont donné à ce système une perfection qui n'a pas encore été dépassée (23).

Diese neue Terminologie übernimmt O. Fleischer in den ersten beiden Bände seiner *Neumenstudien* (Lpz. 1895 u. 1897) offenkundig noch nicht. P. Wagner hingegen widmet sich in seiner *Neumenkunde. Palaeographie d. Gregorianischen Gesanges* (Freiburg i. Ue. 1905) ausführlich der Frage nach den „Anfängen der Diastematie" (so die Überschrift des einschlägigen Kap., 131 ff.) und urteilt in Anknüpfung an jenes Zitat, das als frühester Beleg für lat. spatium als Bezeichnung des Zwischenraums zwischen Notenlinien gilt (→ *Intervallum* I. (1)(d)), für Zeitpunkt und Ort der Entstehung dezidiert: „Sicher ist, daß die Erfindung der Diastematie in Italien stattgefunden hat, vielleicht noch im 10. Jahrhundert" (141). Diese Frage wie auch die nach einer möglichen chronologischen Aufeinanderfolge von Diastematie und Cheironomie wird heutzutage indessen wesentlich differenzierter behandelt.
Bedient sich etwa Bannister im Ital. des Gegensatzpaares diastemazia – chironomia, so kontrastiert Corbin nunmehr die Ausdrücke diastematisch und adiastematisch:

E. M. Bannister, *Monumenti Vaticani di Paleografia Mus. Lat.* (Lpz. 1913): Stando all'ordine con cui abbiamo enumerato i varî gradi di tale sviluppo, dobbiamo anzitutto discutere l'elemento della diastemazia. All'opposto della chironomia, che rappresentava solamente il movimento ascendente e discendente della mano che dirigeva il canto, la diastemazia, ossia la notazione per διαστήματα (intervalli) fu introdotta per togliere la necessità di un maestro che insegnasse gl'intervalli esatti dei neumi, e quindi fu un perfezionamento ed un miglioramento della chironomia (XXVII a f.);
S. Corbin, *Die Neumen*, Paleographie d. Musik I, 3 (Köln 1977): Die Neumenschriften werden nach dem Grad, in dem sie die Tonhöhe im Schriftbild festhalten, in der Regel als „diastematisch" beziehungsweise „adiastematisch" bezeichnet (182).

Lit.: E. Frank, Plato u. d. sogenannten Pythagoreer, Halle (Saale) 1923, 167 ff.; I. Düring, Ptolemaios u. Porphyrios über d. Musik, Göteborgs Högskolas Årsskrift XL, 1, Göteborg 1934; R. Schäfke, Gesch. d. Musikästhetik in Umrissen, Bln 1934, 81 ff.; H. Koller, Stoicheion, Glotta XXXIV, 1955; Á. Szabó, Anfänge d. griech. Mathematik, München u. Wien 1969, 146–169; M. Bielitz, Musik u. Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie, Beitr. zur Musikforschung IV, München u. Salzburg 1977; S. Michaelides, The music of ancient Greece. An Encyclopaedia, London 1978; A. Riethmüller, Logos u. Diastema in d. griech. Musiktheorie, AfMw XLII, 1985; Ders., Musik zw. Hellinismus u. Spätantike, in: Die Musik d. Altertums, hg. von dems. u. Fr. Zaminer, Neues Hdb. d. Musikwiss. I, Laaber 1989; Ders., Art. Diastema, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. II, Kassel u. Stuttgart 1995; Kl.-J. Sachs, Mus. Elementarlehre im Mittelalter, in: Rezeption d. antiken Fachs im Mittelalter, Gesch. d. Musiktheorie III, Darmstadt 1990, 107 ff.; K. Fees, Die Incisionslehre bis zu Johann Mattheson..., Reihe Musikwiss. II, Pfaffenweiler 1991, 33 ff.; M. Haas, Art. Notation, Abschn. IV. Neumen, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VII, Kassel u. Stuttgart 1997, 298 f.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1999

Diminutio / Diminution

lat., (vereinzelt belegtes) nomen actionis zu diminuere (dis- u. minuere), (ein Ganzes) nach allen Seiten in kleine Teile zerlegen, zerstückeln, zersplittern, zerschmettern, Variante (nach Georges Hwb. [8]1913, I, 2172) bzw. Sprachverderb (nach Ernout/MeilletD [4]1959, 405 a) von deminutio, Vermindern, Verringern, Schmälern, im übertragenen Sinne als terminus technicus in mehreren Bereichen gebräuchlich mit den Bedeutungen ‚Eintritt in ein geringeres bürgerliches Verhältnis' (Publizistik), ‚verringernde Darstellung, Verkleinerung' (Rhetorik; vgl. unten, I.) oder ‚Verkleinerung eines Wortes, Verkleinerungsform' (Grammatik);
ital. diminuzione, mit diversen abweichenden Wortformen; dort ebenfalls (adverbial) die mus. Vortragsbezeichnung diminuendo (als Synonym für decrescendo), abnehmend (an Schallstärke), schwächer werdend;
span. diminucion; engl. u. franz. diminution;
dtsch. Diminution, Verkleinerung, Verkürzung, auch: Myndrung (*Tütsche Musica* 1491) bzw. Verminderung sowie geringerung (Agricola 1532) bzw. Verringerung.

I. Seit dem späten 13. Jh. weisen Ausdrücke der Wortfamilie um diminuere in noch nicht strikt terminologischer Anwendung auf eine Verkleinerung gegebener Notenwerte hin.

II. Der Begriff diminutio läßt sich in der ersten Hälfte des 14. Jh. zu annähernd gleicher Zeit in zwei divergierenden Bedeutungen belegen: neben seinem Gebrauch als Bezeichnung einer bestimmten Notierungsart (vgl. III.) meint er, auf diverse kompositorische Sachverhalte gemünzt, die Zergliederung von Notenwerten in mehrere Noten kürzerer Dauer.
(1) In diesem Sinne kennzeichnet diminutio zunächst eine Form kontrapunktischer Satzprinzipien, die aufgrund der simultanen Verwendung unterschiedlicher Notenwerte und/oder Dissonanzen vom Note-gegen-Note-Satz abweicht.
(2) Seit dem frühen 16. Jh. beziehen sich namentlich die entsprechenden ital. Ausdrücke allgemein auf die melodische Verzierung zunächst einzelner Töne oder Intervalle und später eines ganzen Tonsatzes.
(3) In Verbindung mit dem Kadenzbegriff dient seit der Mitte des 16. Jh. die Adjektivform außerdem zur Bestimmung einer im Gegensatz zur ‚einfachen' Form durch Auftreten verschiedener Notenwerte und Dissonanzen charakterisierten Schlussbildung.

III. Seit dem *Libellus cantus mensurabilis* (um 1340) bedeutet diminutio außerdem eine Notierungsart, bei der die geschriebenen Notenwerte in der Ausführung verkürzt werden.

IV. Seit dem 18. Jh. bezeichnet Diminution im Sinne eines Kompositionsprinzips die Imitation einer Tonfolge vorwiegend in halbierten Notenwerten.

I. Seit dem späten 13. Jh. weisen Ausdrücke der Wortfamilie um diminuere in noch nicht strikt terminologischer Anwendung auf eine Verkleinerung gegebener Notenwerte hin im Sinne einer Zergliederung in kürzere Noten oder einer Wertverminderung.
Vorbild für die musiksprachliche Verwendung entsprechender Vokabeln ist offensichtlich die Bedeutung der (teilweise mit dem Präfix de- versehenen) Ausdrücke minuere und minutio in der Rhetorik. Als Korrelat zu augere oder amplificare meint das Verb minuere (vgl. M. T. Cicero, *Partitiones oratoriae* [um 55 vor Chr.], 6, 22, u. *Orator* [46 vor Chr.], 127) oder das davon abgeleitete nomen actionis (de)minutio (vgl. *Rhetorica ad Herennium* [um 50 vor Chr.], IV, 50, u. M. F. Quintilianus, *Inst. oratoria* [90—100], VIII, 4, 1 u. 28) in der Jurisprudenz eine im parteiischen Interesse verkleinernde Darstellung eines objektiven Sachverhaltes, etwa wenn die Tat des Angeklagten, die der Ankläger mittels der amplificatio als möglichst großes Verbrechen hinzustellen sucht, vom Verteidiger als harmloses Versehen qualifiziert wird (vgl. H. Lausberg, *Elemente d. literarischen Rhetorik*, München [7]1982, 35 f.). Auf diesen Wortgebrauch geht wohl auch die Bedeutung von diminutio in Johannes de Garlandias *De mensurabili musica* (in der Fassung von Hieronymus de Moravia aus dem 9. Jahrzehnt des 13. Jh.) zurück (zit. im Vorspann zu → *Augmentatio*), die allerdings in keinem ersichtlichen Zusammenhang zu den nachfolgend dargestellten mus. Verwendungsweisen dieses Begriffs steht.
Der vor 1279 schreibende Lambertus bedient sich des Verbs diminuere auf rein vokabulare Weise; eine Brevis recta lasse sich entweder in zwei ungleiche Teile (Notenwerte), je eine Semibrevis minor und maior, oder in drei gleiche, unteilbare zerlegen:

Tract. de musica: Seipsamque [recta brevis] in duas diminuit partes non equales vel in tres tantummodo equales et indivisibiles, quarum prima pars duarum semibrevis minor appellatur, secunda vero major, et e converso (CS I, 272 b; das Partizip Präsens diminuens im selben Kontext auch 270 a).

Bereits in Annäherung an die spätere feststehende Bedeutung von diminutio als bestimmte Zergliede-

rung eines Notenwertes (vgl. unten, II.) bezeichnet der Anon. St. Emmeram 1279 mit „diminutiones" die kürzeren Notenwerte, in die eine Longa oder Brevis unterteilt wird und an deren Stelle sie treten:

Et nota, quod si in principio alicuius modi inueniantur plures breues uel semibreues, uel aliquid aliud equipollens pro longa uel loco ipsius uel pro breui, tales enim diminutiones debent computari pro longa uel pro breui, nec offendunt quin species sint perfecte (ed. H. Sowa, Königsberger Studien zur Musikwiss. IX, Kassel 1930, 79: 34—38).

Der Anon. 4 nennt in seinem Musiktraktat (9. Jahrzehnt des 13. Jh.) nicht diese kleineren, Semibrevisförmigen Noten, die bei ihm „currentes" heißen, sondern den betreffenden Vorgang des Zerkleinerns „minutio", spricht in diesem Fall sonst aber ausschließlich von „fractio" (vgl. unten, II. Exkurs). (Das wiederholt belegte Substantiv diminutio selbst gebraucht der Anon. 4 vokabular, indem er das Prinzip der Ableitung eines imperfekten Modus vom entsprechenden perfekten als Verminderung oder Verkürzung versteht — „in [bzw. per] diminutione[m]", ed. Fr. Reckow, BzAfMw IV, Wiesbaden 1967, 27 ff. — im Sinne einer Wegnahme einer bestimmten Notenanzahl am Schluß des jeweiligen „ordo", von einer, zwei oder drei Noten beispielsweise beim dritten und vierten Modus.)

Im anon. Traktat *De semibrevibus caudatis* (Anfang 15. Jh.) verweist diminutio etwa im Abschn. *Sequitur de diminutione imperfecti [temporis] majoris prolationis* auf die verschiedenen möglichen Teilungen der vier damals gängigen Mensuren (CSM 13, 73 ff.).

Hiervon abweichend verwenden Philippe de Vitry (zit. → *Augmentatio* I.) und Jacobus Leod. das Verb (di)minuere im Sinne des Verkürzens eines zugrundeliegenden Notenwertes um einen bestimmten Teil; letztgenannter unterscheidet dabei ausdrücklich zwischen minuere und imperficere, wenn er die Wegnahme eines Drittels vom „durchgehenden Tempus" nicht als Imperfizieren, sondern als Verkleinern begreift und diesen Vorgang mit dem Kürzen einer (in drei gleiche Abschnitte teilbaren) Linie um ein Drittel vergleicht, da die übrigbleibende Linie wiederum in drei gleiche Abschnitte geteilt werden könne:

Speculum musicae VII (zw. 1323 u. 1324/25): Tertio dicendum quod, si a tempore continuo tertia pars tollatur, illud non proprie imperficitur, sed minuitur, sicut linea divisibilis in tres partes aequales, si ab ea tertia pars resecetur, non propter hoc imperficitur, sed minuitur cum illud quod remanet divisibile sit in tres partes aequales (sicut prior linea) licet minores (CSM 3, VII, 81: XLI,9).

Im (fälschlicherweise Philippus de Caserta zugeschriebenen) anon. *Tract. figurarum* (um 1375) dient diminutio zur Erklärung der „evacuatio" einer Note oder des Punctus perfectionis, die eine Verminderung und Imperfektion hervorruft („non est dubium quin propter evacuationem accipiat diminutionem atque imperfectionem", CS III, 119 a), und zwar eine Wertreduzierung entweder um ein Drittel wie bei der Semibrevis vacua et imperfecta ◇ (gegenüber der Semibrevis plena et perfecta) oder um die Hälfte wie beim Perfektionspunkt ⊃ („Item si punctus perfectionis vacuus fuerit, accipit diminutionem per dimidiam partem et non per tertiam, quia nihil habet sub se", 120 a). An anderer Stelle nimmt derselbe Ausdruck offenbar Bezug auf die drei von der Minima abgeleiteten ‚neuen' Notenformen der Minima imperfecta ♩, Minima evacuata und Semiminima ♩, die jeweils eine Verkürzung der (zugrundegelegten) Minima um ein Viertel, ein Drittel bzw. um die Hälfte bedeuten (ibid., 121).

*

Exkurs: Hinsichtlich der räumlichen Distanz zweier Töne im Tonsystem benennen verschiedene Ausdrücke um diminuere die Verringerung zugrundegelegter Intervallgrößen um einen chromatischen Halbton, wohingegen augmentare eine entsprechende Erweiterung meint (→ *Augmentatio* I. Exkurs; dort auch einige Belege für die nachfolgend aufgeführten Anwendungsformen von diminuere). Diese bei Intervallen und Akkorden anzutreffende Wortverwendung mag zurückgehen auf A. M. S. Boethius' Begriffstrias ‚perfectus — deminutus — superfluus' für die Klassifizierung der ganzen Zahlen gemäß ihrer jeweiligen Relation zur Summe ihrer Teiler: benennt Boethius (*De inst. arithmetica* [um 500], I, 19 f., ed. G. Friedlein, 39 ff.) mit numerus perfectus eine solche „perfekte" Zahl, die gleich der Summe ihrer Teiler ist (z.B. $6 = 1+2+3$), so kennzeichnet er mit numerus deminutus eine derart „verminderte" Zahl, daß die Summe ihrer Teiler kleiner ist als sie selbst (z.B. $10 > 1+2+5$), mit numerus superfluus hingegen eine derart „übermäßige" Zahl, daß sie von der genannten Summe übertroffen wird (z.B. $12 < 1+2+3+4+6$).

In *De modorum formulis et cantuum qualitatibus* (zw. 1025 u. 1033) differenziert Guido Aret. unter der Überschrift *De integritate et diminutione* bei den sechs motus (Intervallen) zwischen unversehrten und solchen, denen es an Integrität mangelt („ab integritate deficiunt", CS II, 79 a), je nachdem, ob sie das Monochord regelrecht teilen (wie der Ganzton) oder nicht (wie die kleine Terz).

Prosdocimus de Beld. (*Contrapunctus*, 1412) zufolge „vermindert" innerhalb der Musica ficta im Hexachordum durum das ♭ rotundum bei aufsteigender Tonfolge die ‚normale' große Sekunde (a-h) in eine kleine (a-b) und im Hexachord molle das ♮quadratum bei absteigender Tonfolge die ‚normale' große Sekunde (c^1-b) in eine kleine (c^1-h); im jeweils entgegengesetzten Fall heißt es „augmentare".

P. Aaron (*Toscanello in musica*, Venedig [1523] [2]1529, f. N iiii) verwendet entsprechende Ausdrücke im Zusammenhang mit dem Kreuzvorzeichen (diesis), das ein Verkleinern (bzw. Vergrößern) eines Intervalles signalisiert.

In der Folgezeit ist die Verwendung der betreffenden Adjektivformen jedoch auf die Bezeichnung derjenigen Intervalle beschränkt, die — wie die „verminderte Quinte" (z.B. e-b) oder „verminderte Septime" (z.B. cis-b) — gegenüber dem als rein oder klein geltenden Intervall (im genannten Fall der reinen Quinte bzw. kleinen Septime) um

einen chromatischen Halbton kleiner sind. Diese noch heute übliche Ausdrucksweise begegnet im Ital. etwa bei G. Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, 135 u. 154) oder V. Galilei (*Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581, passim) und wird in viele Sprachen übernommen, so ins Franz. (vgl. A. de Cousu, *La mvsiqve vniverselle*, Paris 1658, 93 f.). A. Kircher gibt dafür eine detailliertere Erklärung:

Musurgia universalis (Rom 1650): Verùm cùm illæ semitonio minore abundent vel deficiant, si diligenter attendas, facile se produnt; quæ abundant hoc semitonio minore superflua interualla; quæ deficiunt semitonio maiore, diminuta vocantur interualla (I, 282).

Im Dtsch. sind zunächst verschiedene Ausdrücke nachzuweisen, etwa „verkleinert" oder — als Übersetzung des in diesem Konnex auch geläufigen lat. deficiens — „mangelhaft" (beide bei J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 51 ff., 253 u. 299), bevor sich endgültig „vermindert", das eigentliche Äquivalent zu deminutus, einbürgert, belegt etwa bei Fr. W. Marpurg, der zugleich andere dtsch. und lat. Synonyma anführt:

Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos. I (Bln 1755): Wird dieses [vollkommene] Intervall um einen kleinen halben Ton erniedrigt oder erhöht, so entstehen daraus Dissonanzen, wovon die niedrigere ein vermindertes (item verkleinertes, mangelhaftes, unvollkommnes, falsches etc.) Intervall *Interuallum deficiens, imperfectum, diminutum, mancum* &c. die höhere aber ein vergrößertes oder übermäßiges Intervall... genennet wird (17).

Die verschiedensprachigen Adjektive kennzeichnen gleichfalls bestimmte Formen des Dreiklanges (z.B. e-g-b) oder Septakkordes (z.B. cis-e-g-b), für die eben eines der „vermindert" genannten (im gegebenen Fall die oben exemplarisch angeführten) Intervalle charakteristisch ist.

In einer spezifischen Bedeutung sind dieselben Ausdrücke außerdem belegt in Verbindung mit den synonymen Begriffen tonus, modus oder tropus zur Benennung der Kirchentonart, deren vorgesehener Ambitus nicht ausgefüllt ist, etwa wenn bei einer authentischen Tonart nicht die obere Oktave erreicht wird; als perfectus oder plusquamperfectus bzw. superfluus gilt dagegen eine Tonart, falls der ihr zugewiesene Ambitus genau ausgefüllt oder überschritten wird.

Das Substantiv diminutio erscheint in diesem Kontext bei Ugolino Urb. gleichbedeutend mit dem für die genannte „Unvollkommenheit" gängigeren Begriff imperfectio, ohne daß dieser Wortgebrauch näher erläutert würde (*Declaratio musicae disciplinae* [um 1430], CSM 7, I, 192 u. 199). B. Ramis de Pareja dient diminutio (zusammen mit dem Pendant superfluitas) zur näheren Spezifizierung von „tonus imperfectus", dem Korrelat zu „tonus perfectus"; eine Tonart sei imperfekt, indem sie ihre Oktave überschreite oder nicht erreiche infolge eines „Übermaßes" bzw. einer „Verminderung":

Musica practica (Bologna 1482) I, 3, 2: ego enim dico. tonum qui implet suam diapason nec plus nec minus esse perfectum: qui autem excedit uel deficit imperfectus est superfluitate aut diminutione (s. p. [Faks., 42]; vgl. NA von J. Wolf, BIMG II, Lpz. 1901, 55).

Während J. Tinctoris hinsichtlich der Kirchentonarten (wie der Intervalle) noch ausschließlich das Attribut imperfectus gebraucht, betont Fr. Gafori, eine solche imperfekte Tonart, ob authentisch oder plagal, nenne man „eigentlich vermindert":

Practica musicae (Mailand 1496) I, 8: Imperfectus tonus siue autenticus siue placalis est qui non implet propriam diapason figuram deficiens vel ex parte diapentes vel ex parte diatessaron vel ex parte vtriusque. hunc proprie diminutum dicunt (f. b v'); wörtlich übernommen von N. Wollick, *Enchiridion musices* (Paris ²1512, f. d vi).

Diese Bezeichnungweise kennen ferner Zarlino, der dabei eigens auf Gafori rekurriert (*op. cit.*, 314), und in dessen Nachfolge G. M. Artusi (*L'Arte del Contraponto*, Venedig 1586, 46), sowie Fr. Beurhaus (*Erotematum musicae*, Nürnberg 1580, f. F 2).

Lit.: Kl. W. Niemöller, Zur tonus-Lehre d. ital. Musiktheorie d. ausgehenden Mittelalters, KmJb XL, 1956.

*

II. Der Begriff diminutio läßt sich in der ersten Hälfte des 14. Jh. zu annähernd gleicher Zeit in zwei divergierenden Bedeutungen belegen; neben seinem Gebrauch als Bezeichnung einer bestimmten Notierungsart (vgl. unten, III.) meint er — gemäß dem Wortsinn von d i minuere — als übergreifender und auf diverse kompositorische Sachverhalte gemünzter Ausdruck die Zergliederung von Notenwerten in mehrere Noten kürzerer Dauer.

*

Exkurs: Unter anderen, teilweise vor diminutio nachzuweisenden mus. Bezeichnungen für die Zerteilung eines Notenwertes in kürzere Noten seien Ausdrücke der Wortfamilien um frangere und dividere sowie fiortise hervorgehoben. (Zur zweifelhaften Bedeutung der Wendung „Frangit uoces" im Versteil des Mailänder Traktats [vor um 1100] vgl. H. H. Eggebrecht in ders. u. Fr. Zaminer, *Ad organum faciendum...*, Neue Studien zur Musikwiss. III, Mainz 1970, 115, 122 u. 133; die als eine der „first theoretical discussions of this art" [Horsley 1963, 124] apostrophierte Erörterung des „cantus fractibilis" von einem gewissen Ugolinus de Maltero um 1320 ist bekanntermaßen eine Fälschung H. Riemanns.)

Von fractio bzw. frangere, also buchstäblich einem „Zerbrechen" der Töne (durch Einfügen von Zwischentönen), spricht schon der Anon. 4 in seinem Musiktraktat (9. Jahrzehnt des 13. Jh.); der Abschn. „de minutione vel fractione" (ed. Fr. Reckow, BzAfMw IV, Wiesbaden 1967, 37: 5) behandelt die Zerlegung einer Note in kleine Werte („currentes [notae]", 37: 15) überhaupt und hauptsächlich den Ersatz einer Longa durch eine entsprechende Anzahl von Breves.

Beide Ausdrücke kehren bei Jacobus Leod. wieder, in Verbindung mit dem diaphonia-Begriff in seinem zu Beginn des 14. Jh. geschriebenen *Compendium de musica* (Divitiae Musicae Artis Series A, IXa, 117: 7; zit. → *Polyphon* II., dort als Beleg aus einem in Ms. Brüssel, Bibl. Royale,

10162/66 überlieferten, „anon. Traktat (wohl Mitte 14. Jh.)" ausgewiesen) sowie im siebten, zw. 1323 u. 1324/25 entstandenen Buch seines *Speculum musicae* („Horum aliqui nimis hoketant, nimis voces suas in consonantiis frangunt, scandunt et dividunt", CSM 3, VII, 23: VIIII,10).
Die Bezeichnungen „integra (nota)" und „minutissimae [mit Variante: minimae] fractiones" stellt Johannes de Muris in seinen *Canones tabulae tabularum* (1321) gegenüber (zit. nach: U. Michels, *Die Musiktrakt. d. Johannes de Muris*, BzAfMw VIII, Wiesbaden 1970, 2 f., Anm. 6; vgl. das Zitat → *Semibrevis* IV. (2)).
Bereits explizit im kontrapunktischen Kontext (vgl. unten, II. (1)) begegnet „cantus fractibilis" in der von E. de Coussemaker als *Ars contrapunctus sec. Philippum de Vitriaco* publ. Fassung des Trakt. *Volentibus introduci in arte contrapuncti* aus der Mitte des 14. Jh.; gegenüber dem auf den reinen Note-gegen-Note-Satz zielenden Begriff contrapunctus meint jener Ausdruck einen Satz mehrerer Noten gegen eine größere und speziell die Dreiteilung einer Semibrevis, wobei dann eine, nämlich die mittlere — laut dem in der Hs. Pisa hinzugefügten Passus „videlicet medie" — der drei Minimae eine Dissonanz enthalten könne:

Et propter earum discordantiam ipsis [sc. discordantes] non utimur in contrapuncto, sed bene eis utimur in cantu fractibili in minoribus notis, ut quando semibrevis vel tempus in pluribus notis dividitur, id est in tribus partibus; tunc una illarum trium partium potest esse in specie discordanti (CS III, 27 a; vgl. Kl.-J. Sachs, *Der Contrapunctus im 14. u. 15. Jh.*, BzAfMw XIII, Wiesbaden 1974, 141 u. 173).

Noch im 15. Jh. läßt sich des öfteren eine ähnliche Ausdrucksweise für die Erklärung eben dieser Contrapunctus-Spezies nachweisen: etwa „vocis fractio" (Johannes Gallicus, *Ritus canendi vetustissimus et novus* [um 1460], CS IV, 383 a), „discantamus frangendo uocem" (Hs. Florenz, Bibl. Mediceo-Laurentiana, Plut. 29, 48, f. 108' [zit. nach: Sachs, *op. cit.*, 40]), „cantus figuratus est quedam vocum fractio" (N. Burtius, *Musices opusculum*, Bologna 1487, f. e iij'). Ein besonders prägnantes Beispiel stellt Fr. Gaforis Wendung „fractus ac floridus contrapunctus" dar (*Practica musicae*, Mailand 1496, f. dd vij'), womit nun beide Charakteristika der betreffenden Satzart, das Zerbrechen (von Notenwerten) und Verzieren (eines Tonsatzes), begrifflich gefaßt sind.
Die beiden anderen erwähnten Bezeichnungen sind weitaus seltener belegt. Mit „voces in partes dividere" (synonym auch „verbulare") benennt 1375 Goscalcus francigena (in seiner Überarbeitung der *Ars contrapuncti sec. Johannem de Muris*) das in Rede stehende kontrapunktische Satzprinzip noch prinzipieller (vgl. *The Berkeley Ms.*, ed. O. B. Ellsworth, Lincoln u. London 1984, 118 ff.). In „fiortise" dagegen, worauf der spätere Ausdruck contrapunctus floridus zurückzuführen sein mag, ist eher eine sinnesästhetische Qualität, das Schmückende, akzentuiert (Antonius de Leno, *Regulae de contrapunto* [um 1400], ed. A. Seay, Colorado Springs 1977, 27).

Lit.: I. Horsley, The Diminutions in Compos. and Theory of Compos., AMl XXXV, 1963.

*

(1) Im Sinne einer Unterteilung von Notenwerten kennzeichnet diminutio (und später diminutus als Epitheton zu contrapunctus) zunächst eine Form kontrapunktischer Satzprinzipien, die aufgrund der simultanen Verwendung unterschiedlicher Notenwerte und/oder Dissonanzen vom Note-gegen-Note-Satz abweicht (→ *Contrapunctus*, besonders IV. (2)(b); vgl. → *Varietas* III. (3)).
In diesem spezifischen Kontext erscheint das Substantiv (wie auch das Verb diminuere) 1336 im *Compendium de discantu mensurabili* des Petrus dictus Palma ociosa bei seiner wohl beispiellosen Beschreibung der „zwölf Arten über den mit Blüten geschmückten meßbaren Discantus" (zum Konnex beider Termini contrapunctus und discantus vgl. Sachs 1974, 36 ff.); in den beigefügten Sätzen verläuft der Tenor stets in gleichen Notenwerten (Longae oder Breves), während sich der Discantus in Figurationen verschiedener kleinerer Notenwerte fortbewegt. Laut Petrus, der als vermutlich erster Autor bewußt diesen Satztypus, bei dem auf eine Note in einer Stimme mehrere Noten in der anderen Stimme kommen, gegen den Note-gegen-Note-Satz abgrenzt, könne etwa im ersten der angeführten Modi, dem Modus perfectus cum tempore perfecto cum prolatione maiore, die Longa in bis zu 27 Minimae „geteilt und verkleinert" werden; entsprechend sehe die „Teilung und Verkleinerung" bei den übrigen Modi aus:

Primus modus discantus mensurabilis floribus adornati constat ex tribus brevibus perfectis ex maiori prolatione. Unde est advertendum, quod illae tres breves perfectae possunt esse in uno solo corpore integro videlicet in longa perfecta. Et ista longa trium temporum potest dividi et diminui in longam imperfectam a tertia parte sui scilicet a brevi praecedente vel subsequente vel valore ipsius sive in breves, semibreves et minimas usque ad 27 minimas vel in valorem aliquarum ipsarum brevium, semibrevium et minimarum scilicet in pausas iuxta voluntatem et possibilitatem sive distinctionem discantantis. Verum sicut discantator potest ordinare discantum in illo primo modo de eisdem notulis et pausis et dividere istam longam in partes praedictas vel in aliquas earundem partium, ita et eadem ratione potest dividere et diminuere in omnibus modis sive maneriebus sequentibus omnes alias longas, breves, semibreves maioris et minoris prolationis, prout sibi melius videbitur expedire secundum uniuscuiusque notulae quantitatem. Quae quidem longae, breves et semibreves suis locis debitis cum exemplis, prout quilibet competit, adoptanti plenius exponentur. Quare de divisione et diminutione huiusmodi quoad praesens nihil amplius est dicendum (ed. J. Wolf, SIMG XV, 1913/14, 518 f.).

Ungeklärt bleibt, ob „dividere" und „diminuere" bzw. die jeweiligen Substantive verschiedene Aspekte benennen — zumal im Text vorher zweimal allein von „gewöhnlicher Verkleinerung" („diminutio ordinaria") die Rede ist (vgl. das Zitat → *Modus* III.) — oder ob sie als Synonyma jedesmal dasselbe meinen; eine Gleichsetzung entspräche jedenfalls dem Aus-

tausch von „diminutio" gegen „divisio" in der *Ars contrapuncti sec. Johannem de Muris* (vgl. unten) in zwei Brüsseler Hss. (ausgehendes 15. Jh.), in denen der die „Diminution" des Kontrapunkts betreffende Abschn. mit den Worten „Sequitur de eius divisione bzw. de divisione contrapuncti" beginnt (zit. nach: Sachs 1974, 187 f.).

Die terminologische Verwendung von diminutio verfestigt sich endgültig mit dem vielleicht Mitte des 14. Jh. entstandenen und in den einzelnen Hss. teilweise abweichend betitelten Abschn. *De diminutione contrapuncti* der unter dem Titel *Ars contrapuncti sec. Johannem de Muris* bekannten Texte. Ohne daß der Begriff eingehender definiert würde, werden allein rhythmische Teilungsmöglichkeiten der zumeist Discantus genannten Oberstimme beschrieben, wobei entweder eine bestimmte Anzahl von Tönen (bis zu neun Minimae) einer Cantus-Brevis schematisch zugeordnet wird oder jene Gegenstimme rhythmisch frei konzipiert ist. Der diminutio-Begriff impliziert somit lediglich ein numerisches Verkleinern zugrundegelegter Notenwerte, während über die zu verwendenden Intervalle, insbesondere über den Gebrauch von Dissonanzen, keinerlei Aussagen gemacht werden (vgl. Sachs 1984, 240 f.). Bemerkenswert ist die Verknüpfung der beiden Begriffe contrapunctus und diminutio insofern, als sich dadurch für contrapunctus — geht man von seiner ‚buchstäblichen' Bestimmung im vorausgehenden Teil *Cum notum sit* aus als einem Note-gegen-Note-Setzen bzw. -Machen („notam contra notam ponere vel facere", CS III, 60 b) — eine grundsätzliche Bedeutungserweiterung ergibt.

In der Folgezeit ist diminutio bzw. diminuere im Konnex mit der genannten Kontrapunkt-Art allerdings kaum belegt; eine der wenigen Ausnahmen bildet der Text *Ogni contrapunto* aus dem 15. Jh. (in Hs. London, British Library, Add. Ms. 36986), der eine „Regel für das Verkleinern der Noten des Tenors im Kontrapunkt" enthält („Regola debonsi le note del tinore diminuire nel contrapunto", zit. nach: Sachs 1984, 246, Anm. 220). Häufiger bedient man sich anderer Benennungen, eben der oben im Exkurs angeführten oder etwa der Ausdrücke „discantus copulatus" (vgl. Anon., *Quartum principale* [nach 1380], CS IV, 278 a) und „contrapunctus largo modo sive comuniter sumptus" (vgl. Prosdocimus de Beld., *Contrapunctus* [1412], ed. J. Herlinger, Lincoln u. London 1984, 28).

Die in Rede stehende Bezeichnungsweise greift in prononcierter Form erst wieder J. Tinctoris auf, der für diejenige Kontrapunkt-Spezies, die im Vergleich zum ‚einfachen' Note-gegen-Note-Satz („contrapunctus simplex") aufgrund verschiedener Notenwerte ‚verziert' ist, das Begriffswort contrapunctus diminutus prägt; auch Tinctoris beschreibt dieses Satzverfahren, das man zuweilen mit contrapunctus floridus bezeichne, nur als Setzen mehrerer Noten gegen eine einzige mittels der Proportio (in)aequalitatis:

Terminorvm mvsicæ diffinitorivm (um 1472/73; Treviso 1495): Contrapunctus diminutus est dum plures notæ contra unam per proportionem æqualitatis aut inæqualitatis ponuntur. qui a quibusdam floridus nominatur (f. A iiii').

H. Bellermanns Übertragung von contrapunctus diminutus ins Dtsch. mit „verringerter Kontrapunkt" (Jb. für mus. Wiss. I, 1863; zit. nach der Faks.-Ausg. des *Diffinitorivm*, Kassel 1983, 43) zeugt von der Schwierigkeit der adäquaten Interpretation, scheint doch das Adjektiv diminutus hier wenn nicht im übertragenen Sinne als ‚verziert', so nur (gemäß seiner umgangssprachlichen Bedeutung) als ‚verkleinert', ‚in kleine Teile zerlegt' aufzufassen zu sein, indem nämlich eine Tenor-Note in der anderen Stimme als in kleinere Werte zerlegte Note erscheint. Das Übersetzungsproblem veranlaßte bereits J. André zu einer Anmerkung:

Lehrbuch d. Tonsetzkunst II, 1 (Offenbach 1835): Da hier *diminutus* mit *floridus* gleichbedeutend erscheint, ersteres Wort aber nicht ohne Umschreibung übersetzt werden konnte, so habe ich letzteres Wort [sc. verziert] dafür gewählt (6, Anm. **).

Ausführlicher auf dieses zunächst zweigeteilte Lehrsystem des Kontrapunkts und damit auf die begriffliche Trennung zwischen contrapunctus simplex und diminutus kommt Tinctoris im *Liber de arte contrapuncti* (1477) zurück. Dabei bezieht er offenbar die Bezeichnung contrapunctus eher auf die Gegenstimme zum zugrundeliegenden Tenor (vgl. Sachs 1974, 55), deren Struktur durch Epitheta wie „simplex" — für die Stimme, die die gleichen Notenwerte wie der Tenor aufweise und „ohne jegliche Blüte der Verschiedenheit" („sine aliquo flore diversitatis", CSM 27, II, 105: XIX,4) behaftet sei — oder eben „diminutus" genauer beschrieben werden kann. Über die Erläuterungen in seinem *Diffinitorivm* hinaus erklärt Tinctoris die Bezeichnung contrapunctus diminutus mit der Zergliederung der „unversehrten" Noten(werte) in verschiedene kleine Teile („quoniam in eo [contrapunctus diminutus] notarum integrarum quaedam fit in diversas minutas partes divisio", 107: XIX,6; vollständig zit. → *Contrapunctus* IV. (2) u. → *Varietas* III. (3)).

Der gewichtigere Unterschied zwischen beiden Kontrapunkt-Arten, auf den Tinctoris zwar eingangs anspielt — im Kontrapunkt seien manchmal Dissonanzen erlaubt („Quoniam autem... in contrapuncto discordantiae aliquando admittuntur", 105: XIX,2) —, den er aber erst später expliziert, besteht darin, daß Dissonanzen im contrapunctus simplex grundsätzlich verboten, im contrapunctus diminutus dagegen „mit maßvoller Begründung" gelegentlich erlaubt sind:

op. cit.: In ipso autem simplici contrapuncto discordantiae simpliciter et absolute prohibentur, sed in diminuto cum ratione moderata interdum permittuntur (121: XXIII,2).

Auch wenn Fr. Gafori bereits 1496 letztere Kontrapunkt-Spezies mit der Formulierung „fractus ac floridus contrapunctus" belegt (vgl. oben, II. Exkurs), wird gleichwohl Tinctoris' Begriffswort namentlich in der ital. Musiktheorie tradiert. In P. Aarons noch auf lateinisch verfaßter *De inst. harmonica* (Bologna 1516) fällt die Identifikation zweier eigentlich konträrer Begriffe auf; die Vervielfältigung einer Note (in der anderen Stimme) nenne man Verkleinerung:

Diminutum [contrapunctum] vero/ quando non unam sed plures uni quidem notae per multiplicationem: quam diminutionem dicimus: opponi uidemus (f. 37).

Ausgehend vor allem von Aarons späteren ital. Schriften und G. Zarlino, läßt sich der Ausdruck contrapunto diminu(i)to bis ins späte 18. Jh. verfolgen. So listet G. Martini in seiner *Storia della musica* I (Bologna 1757, 197, Anm. 87) auch diverse Synonyma auf und gibt an anderer Stelle folgende Beschreibung:

Esemplare I (Bologna 1774): Come nel Contrappunto Diminuito, chiamato ancora *Colorato*, o *Florido* composto di Figure consonanti di diverso valore; possono praticarsi le Dissonanze in due modi; l'uno *di grado*, di *passaggio*, e *alla sfugita*; e l'altro *con legatura*, o colla *Sincopa* (xxv f.).

Mit nur unwesentlich veränderter Bedeutung findet sich der Ausdruck im Span. (als „Contrapunto diminuydo", vgl. P. Cerone, *El Melopeo y Maestro*, Neapel 1613, 574 f.) und im Franz., etwa bei A. de Cousu:

La mvsiqve vniverselle (Paris 1658): Le [Contrepoinct] Diminué ne se compose pas seulement de Consonances; mais aussi de Dissonances, & de toutes sortes de Notes ou Figures de Musique, contraires entre les Parties, à la volonté du Compositeur; pourueu qu'elles correspondent en valeur à la Mesure du Signe; Et c'est pour cette raison, qu'on l'appelle encore Contrepoinct figuré, ou Musique figurée (75 f.).

Den in den Epitheta coloratus und floridus pointierten Aspekt einer ästhetischen Wirkung, die allein die ‚verzierte' Kontrapunkt-Art hervorrufe (nicht aber der auch in dieser Hinsicht als ‚einfach' zu klassifizierende contrapunctus simplex), bringt A. Kircher in Verbindung mit dem Begriff diminutio (während „contrapunctus diminutus" selbst hier nur als Überschrift des Beispiels figuriert, auf das anfangs verwiesen wird); eine solche Verkleinerung bewirke nicht so sehr eine „auffällige varietas" als vielmehr eine „besondere Süße":

Musurgia universalis (Rom 1650): Vides igitur quomodo in hoc paradigmate non amplius nota contra notam, sed notæ inferioris vocis veluti, frangantur & diminuantur; qua diminutione non varietas tantùm insignis, sed peculiaris suauitas, & nescio quæ maiestas harmoniosa symphoniae conciliatur... (I, 242).

Lit.: Kl.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. u. 15. Jh., BzAfMw XIII, Wiesbaden 1974, 140 ff.; ders., Art. Counterpoint, § 4: Contrapunctus diminutus, New GroveD IV, London 1980; ders., Die Contrapunctus-Lehre im 14. u. 15. Jh., in: Die mittelalterliche Lehre von d. Mehrstimmigkeit, Gesch. d. Musiktheorie V, Darmstadt 1984, 236 ff.

(2) Seit dem frühen 16. Jh. beziehen sich namentlich die entsprechenden ital. Ausdrücke der Wortfamilie, diminuire und diminuzione, in unspezifischerer und nicht mehr auf kontrapunktische Satzverfahren eingeschränkter Weise auf die Melodische Verzierung zunächst einzelner Töne oder Intervalle und später eines ganzen Tonsatzes. Ist im Zusammenhang mit mus. Ornamentik von „Diminution" die Rede, so wird – wie ähnlich vielleicht nur noch mit der engl. Bezeichnung division – der rein äußerliche Tatbestand, die Zerlegung längerer Notenwerte in mehrere aufeinanderfolgende, kleinere Noten akzentuiert und nicht der (durch andere Synonyma hervorgehobene) Aspekt des Schmückens. (Die theoretische Reflexion über das mus. Verzierungsprinzip ist durch eine außergewöhnliche Bezeichnungsvielfalt charakterisiert, so daß mitnichten alle seine Implikationen zur Sprache gebracht werden können, nimmt man allein die Geschichte des Begriffs Diminution in den Blick.)

Nach Ausweis von W. C. Printz sei Anfang des 16. Jh. „die Music sehr *excoli*ret worden/ da *Johannes Montonus* [sc. der vor 1458–1522 lebende Jehan Mouton] ...so zum ersten die *Diminutiones* der Noten und den Gebrauch der lauffenden Figuren auffgebracht" habe (*Historische Beschreibung d. Edelen Sing- u. Kling-Kunst*, Dresden 1690, 118). In der genannten allgemeineren Bedeutung ließe sich lat. diminutio freilich schon in J. Tinctoris' *Terminorvm mvsicæ diffinitorivm* (um 1472/73; Treviso 1495) belegen, wenn man – so A. Machabey – den Ausdruck im Sinne von Verzierung (franz. „variation") interpretiert (vgl. auch Tinctoris' Begriffswort contrapunctus diminutus für einen in obiger Weise [II. (1)] beschriebenen ‚verzierten' Kontrapunkt) und nicht – wie H. Bellermann – als Bezeichnung einer „Tempoverringerung" (worauf Tinctoris' Erklärung von diminutio selbst als „Zurückführen irgendeines großen Gesanges in einen kleinen" hindeuten würde [„alicuius grossi cantus in minutum redactio", f. a vi']):

Cantus ut iacet dicitur: qui plane sine ulla diminutione canitur (f. a iiii).

Eine entsprechende Ausdrucksweise, auf die Printz anspielt, ist zumindest schon im zweiten Jahrzehnt des 16. Jh. gängig:

S. Virdung, *Mvsica getutscht* (Basel 1511): So will ich dir dann in dem anderm bůch auch eyn bessern modum geben/ ettliche stymmen zů diminuiren/ das es nit so gar schlecht bin gaug (f. M ij);

B. Castiglione, *Il cortegiano* (geschrieben im zweiten Jahrzehnt des 16. Jh.; publ. Venedig 1528) III, 8: e però nel danzar non vorrei vederla usar movimenti troppo gagliardi e sforzati, né meno nel cantar o sonar quelle diminuzioni forti e replicate, che mostrano più arte che dolcezza (ed. Br. Maier, Turin 1955, 347).

Die Bedeutungsgeschichte des Diminutionsbegriffs, die sich kaum durch eine stringente Tradition auszeichnet, nimmt ihren eigentlichen Ausgang mit S. Ganassis Lehrwerk *Opera Intitulata Fontegara* (Venedig 1535). Im *Modi di far la pratica della mano quanto al diminuir* überschriebenen Cap. 9 wird das solchermaßen benannte Verzierungsprinzip generell erläutert als nichts anderes als „Variieren der Sache (gemeint wohl der zugrundegelegten Töne) oder des Verlaufs" („pero tu intenderai che altro non e diminuire che uariare la cosa ouer processo", s. p.). Ganassis Diminutionsbegriff eignet ein ausgeklügeltes Kategoriensystem mittels dreier „ordine", die sich auf die Notenwerte („[di]minute"), Tonfiguren („uie") oder Proportionen beziehen, und mittels der beiden Begriffspaare ‚besonders — allgemein' und ‚einfach — zusammengesetzt', wobei letztgenannte Ausdrücke darauf verweisen, daß die Verzierung „semplice" oder „composto" sein kann, je nach Verwendung etwa nur eines einzigen Notenwertes oder verschiedener Werte. So nennt Ganassi eine Verzierung „semplice in generale", wenn alle drei „ordine" einfach sind, „semplice in particulare" hingegen, wenn zwei „ordine" einfach sind und einer zusammengesetzt; analog dazu bezeichnet er eine Verzierung als „composto in particulare", falls zwei „ordine" zusammengesetzt sind und einer einfach, als „composto in generale" jedoch, falls alle drei „ordine" zusammengesetzt sind. Letztere Möglichkeit der Verzierung schätzt Ganassi besonders hoch ein („essaminando bene tal modo & ordine non dubito").

Den in vier „regole" (je nachdem, ob vier, fünf, sechs oder sieben Semiminimae auf eine Semibrevis kommen) eingeteilten Beispielen läßt sich ferner entnehmen, daß Ganassis Diminutionsbegriff Verzierungen der Intervalle von der auf- bzw. absteigenden Sekunde bis zur Quinte umfaßt, außerdem Verzierungen des Unisonus und der Kadenzen, wofür G. Zarlino später den Ausdruck cadentie diminuite prägt (vgl. unten, II. (3)). Die Verzierungslinien können von der zugrundeliegenden Tonfolge abweichen, müssen aber auf der gleichen Note beginnen und enden.

In Fortführung von Ganassi subsumiert G. Dalla Casa dem Diminutionsbegriff auch Verzierungen der Sexte, Septime und Oktave. Außerdem nennt Dalla Casa als Notenwerte neben den beiden gängigen, Crome und Semicrome, noch zwei kleinere, Treplicate und Quadruplicate (als Verdrei- bzw. Vervierfachung der Crome). Letztere seien seiner Meinung nach so nötig zum Verzieren, daß man schlechterdings nicht auf sie verzichten könne; überhaupt gilt ihm das „gemischte Verzieren", also mit Hilfe aller vier genannten Notenwerte, als „wahres Diminuieren":

Il vero modi di diminvir (Venedig 1584), *Ai lettori*: Et molto mi son marauigliato, & tutta uia mi resta nell'animo gran stupore, che tanti Eccellenti Musici, che hanno scritto, non habbino mai trattato, se non della Croma, & Semicroma & non hanno trattato delle altre due figure le treplicate, che sono le 24. per battuta, & le quadruplicate, che sono 32. per battuta. Essendo tanto necessarie nel diminuir, che in uerità non si puo far di manco nel diminuir di loro: perche il diminuir Misto è il uero diminuir, cioè delle quattro figure Croma, Semicroma, Treplicate, & Quadruplicate (f. A 2).

Impliziert der Begriff Diminution zunächst nur Verzierungen einzelner Töne, Intervalle oder Kadenzen, so spätestens seit Dalla Casa auch das zusammenhängende Verzieren einer oder aller Stimmen eines mus. Satzes, wie dessen Hinweis zu C. de Rores Kanzone *La dolc'ombra* zeigt, wonach alle vier Stimmen verziert sind („Tutte le quattro parte diminuite", II, 38).

G. Diruta versteht diminutione als Oberbegriff verschiedener Formen von Verzierungen, kürzeren Passagen („Minuta"), Trillern („Groppi") und Tonwiederholungen („Tremoli") sowie den beiden Portamento-ähnlichen „Accenti" und „Clamationi" (*Il Transilvano* II, Venedig [1609] ²1622, 10).

Im außer-ital. Sprachraum ist der Diminutionsbegriff ungebräuchlicher: in Deutschland begegnet „elegans" (Nebenform zum Partizip Präsens von eligere, ‚wählerisch, gewählt, fein, geschmackvoll'; vgl. A. P. Coclico, *Compendivm mvsices*, Nürnberg 1552) oder „coloratura" (Verbalabstraktum von colorare, ‚färben, [der Rede] Kolorit geben, beschönigen'; vgl. etwa H. Finck, *Practica mvsica*, Wittenberg 1556, oder H. Junius, der zwar „diminuiren" im Sinne von Mensurverkürzung kennt, als Ausdruck für Verzieren allerdings „coloriren" angibt [*Nomenclator*..., Antwerpen 1577, 247); im Span. ist „glosa" bzw. „glosar" belegt (über lat. glossa von griech. γλῶσσα, ‚Zunge, Sprache, veraltetes, ungebräuchliches Wort'; vgl. D. Ortiz, *Tratt. de Glosas*, Rom 1553, oder T. de Santa María, *Arte de tañer Fantasía*, Valladolid 1565) und im Engl. hauptsächlich „division" (G. Coperario, *Rules how to compose* [um 1614], oder Chr. Simpson, *The Division-Viol*, London 1659). Selbst im Ital. lassen sich seit der Mitte des 16. Jh. auch andere Ausdrücke nachweisen: „passaggi" (entlehnt aus franz. passage von lat. passare, ‚durchgehen') als später überaus wichtiger Begriff erscheint erstmals bei G. C. Maffei (*Delle Lettere*, Neapel 1562;

vgl. etwa V. Bonizzi, *Alcune opere di diversi auttori passaggiate principalmente per la Viola Bastarda, ma anche per ogni sorte di Stromenti, e di Voci*, Venedig 1626, der im Titel also eigens die Tatsache berührt, daß Verzierungen vorzugsweise auf der Viola bastarda [→ *Bastarda* I. (1)(a)] ausgeführt werden); „gorgia" (altital. gorga, ‚Kehle, Schlund' über spätlat. gurga, ‚Wasserstrudel') wiederum als spezielle Bezeichnung vokaler Verzierungen verwendet L. Zacconi (*Prattica di mvsica*, Venedig 1592).

M. Praetorius dagegen orientiert sich am ursprünglichen ital. Sprachgebrauch und definiert diminutio zunächst allgemein als Auflösung eines längeren Notenwertes in mehrere kürzere Noten; die Verzierungen differenziert er vornehmlich danach, ob sie schrittweise verlaufen oder nicht:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Fürs ander muß ein Sänger rechte Wissenschaft haben/ die *Diminutiones* (so sonsten in gemein *Coloraturen* genennet werden) lieblich vnd *Appositè* zu *formiren*.
Diminutio aber ist/ wenn eine grössere Nota in viel andere geschwinde vnd kleinere Noten *resolviret* vnd gebrochen wird. Dieser sind nun vnterschiedliche Arten vnd *Modi*: Deren etliche *Gradatim* nacheinander folgende/ geschehen: als/ *Accentus, Tremulo, Gruppi* vnd *Tirata* (232);
Die *Diminutiones*, so nicht *gradatim* fortgehen/ sind *Trillo* vnd *Passaggi* (237); ähnlich J. A. Herbst, *Musica Pract.* (Nürnberg 1642, 3 u. 10), u. noch *Kurtzgefaßtes Mus. Lexicon* (Chemnitz [1737] ²1749, 117 f.).

Bei „passaggi" bleibt indessen offen, ob Praetorius den Ausdruck nicht eher mit diminutio gleichzusetzen scheint; in einer vorangehenden Textstelle ist nämlich von „*Coloraturen* (so von den *Italis Passaggi* genennet werden)" (229) die Rede, und zu Beginn des obigen Zitats werden Diminutio und Coloratura gleichgesetzt. Die Austauschbarkeit aller drei Begriffe scheint im folgenden nicht unüblich zu sein:

Chr. Demantius, *Isagoge artis mvsicae* ([Nürnberg 1607] Freiberg ⁸1632): *Diminutiones* sind Läuflein im Gesang sonsten *Colloraturen* genand (54);
Passagiren oder *colloriren* heisset *diminutiones* oder schöne Läuflein machen (56).

Erst J. Mattheson trennt wieder strikt zwischen diminutio und passaggi:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Durch die *Passaggi* verstehen wir hie [beim „so genannten Fantasiren"] geschwinde in dreigeschwäntzten Noten bestehende Läuffe... Die *Passaggi* müssen aber in diesem Stücke von den *diminutionibus* und *melismis* unterschieden werden: indem diese einen gewissen melodischen Gang zum Grunde haben, den sie nur variiren; jene aber nichts singendes in sich fassen, sondern bloß der Fertigkeit halber, und solche zu zeigen, eingeführet werden (477 f.).

Den franz. Ausdruck diminution verzeichnen in der zweiten Hälfte des 17. Jh. auch Kompositionstitel, in denen bereits durch einen entsprechenden Zusatz, eine damals anscheinend gängige Wendung, das Auftreten von Verzierungen im Stück angekündigt wird (beispielhaft H. d'Ambruys, *Livre d'airs avec les seconds couplets en diminution*, Paris 1685). In diesem Sinne beschreibt B. de Bacilly als hervorragendstes und am meisten, besonders in den zweiten Couplets der Arien gebrauchtes Gesangsornament die „gewöhnlich Diminution" genannte Verzierungstechnik (weil längere Noten in mehrere kürzere verkleinert würden), die sich deshalb in gewisser Hinsicht mit dem Korrelat Augmentation belegen ließe (weil die Anzahl der Noten vermehrt werde), das hier wohl ähnlich aufzufassen ist wie „multiplicatio" bei P. Aaron (vgl. oben, II. (1)) und später „Verdoppelung" bei Fr. E. Niedt (siehe unten):

L'art de bien chanter (Paris [1668] ²1679): Le plus grand ornement du Chant, & le plus vsité, principalement dans les seconds Couplets des Airs, est ce qu'on appelle vulgairement *Diminution*, lequel nom luy a esté donné, à cause que l'on diminuë la longueur d'vne Notte en plusieurs bréfves; ainsi l'on pourroit en quelque façon par vn nom contraire l'appeller *augmentation*, puis qu'elle augmente le nombre des Nottes... (203 f.).

In franz. Lexika läßt sich diese Bedeutung von diminution noch weit bis ins 19. Jh. hinein verfolgen, vgl. die Art. *Diminution* im Castil-BlazeD (Paris ²1825, I, 190), und — daran anschließend — im EscudierD (Paris ⁵1872, 171).

Zum Zweck einer eindeutigen (begrifflichen) Unterscheidung gegenüber anderen Bedeutungen von diminutio möglicherweise fügt J. Crüger dem auf Verzierungen bezogenen Ausdruck den Genetivus explicativus von notulae an (*Musicæ pract. præcepta brevia... Der Rechte Weg zur Singekunst*, Bln 1660, Cap. VI: *De Diminutionibus Notularum*). Die Bezeichnung diminutio notarum kehrt bei Niedt wieder („eine Verdoppelung und *diminutio notarum*", *Mus. Handleitung* II, Hbg ²1721, 15) und ist noch im DommerL (Heidelberg 1865, 238) und im Mendel/ReißmannL III (Bln 1873, 162) belegt. M. Spieß (*Tract. mus. compositorio-pract.*, Augsburg 1746) betont gar die Divergenz zweier verschiedener mus. Bedeutungen von diminutio, indem er die Formeln „*Diminutio Notarum*" (für den Sachverhalt, „wann aus einer *Nota* eines grösseren *Valoris*... mehrere, und kleinere gemacht werden", 156 a) und „*Diminutio Subjecti* oder *Thematis*" (für eine Imitation mittels Notenwertverminderung; vgl. unten, IV.) kontrastiert.

Andere Belege zumal aus dem dtsch. Sprachraum seit Mitte des 17. Jh. dokumentieren freilich ein deutlich nachlassendes Interesse für den Diminutionsbegriff im erwähnten Zusammenhang. Chr. Bernhard etwa handelt in *Von d. Singe-Kunst oder Manier* von diminutio nur mehr in untergeordneter Weise, nämlich zur Bezeichnung einer der beiden Möglichkeiten für das verzierte Singen, und defi-

niert überdies diminutio selbst in recht unspezifischer Form (während er den Ausdruck deminutio im späteren *Tract. compos. augmentatus* und im *Ausführlichen Ber. vom Gebrauche d. Con- u. Dissonantien* als Synonym für Transitus auf den dissonierenden „Durchgang" zwischen zwei Konsonanzen einschränkt):

Die Manier des *Cantar Passagiato*... ist eine Art zu singen, in welcher man nicht bei den angetroffenen Noten verbleibt, sondern dieselben verändert, und geschieht entweder *per Diminutionem*, oder durch *Coloraturen*...
Diminutio ist, welche die für sich angetroffenen Noten in richtiger Beobachtung der *Battuta*, verkleinert, also daß wenn man eine Note, die einen halben Tact gilt, richtig in 4 *Fusen*, 8 *Semifusen*, oder 16 *Subsemifusen* theilet, und nicht auf der Note hengen bleibt, sondern zierlich aus derselben hinauß läuft... (ed. J. Müller-Blattau, Kassel [2]1963, 37 f.).

Darüber hinaus wird seit dem späten 18. Jh. die Bedeutung von Diminution dahingehend modifiziert, daß der numerische Aspekt (der Ersatz einer Note durch eine bestimmte Anzahl kleinerer und eigens als „diminutiones" angesprochener Noten) und damit gleichsam die vorterminologische Bedeutung von diminutio (vgl. oben, II. (1)) wieder in den Vordergrund rückt. (Der Diminutionsbegriff scheint damit sowohl im kontrapunktischen wie verzierungsmäßigen Zusammenhang zu jener Zeit bereits obsolet geworden zu sein.) Vielleicht aufgrund entsprechender allgemeiner gehaltener Bestimmungen von Diminution, etwa der obenerwähnten bei Praetorius und Bernhard (vgl. auch die Erklärung von „diminution" als „Vieux mot qui signifioit la division d'une Note longue... en plusieurs autres Notes de moindre valeur" im RousseauD, Paris 1768, 152), nimmt J. G. Sulzer in seine *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* (Bd. II, Lpz. 1774) einen Art. *Theilung* auf, dessen Wortlaut mehr oder minder wörtlich in spätere Lexika übernommen wird:

Unter diesem Worte begreifen wir das, was die Tonsezer insgemein durch das lateinische Wort *Diminutio* anzeigen. Es wird nämlich bey dem Unterricht im Contrapunkt... gelehret, wie solche Stimmen dazu zu sezen seyen, da auf eine Note des vorgeschriebenen Chorals, in den andren Stimmen mehrere Noten von geringerer Geltung kommen. Diese Noten sind dann *Diminutiones* genennt worden, weil ihre Geltung mußte vermindert werden; da man gegen eine halbe Taktnote zwey Viertel, oder vier Achtel sezte...
Wir betrachten die Sache hier überhaupt als die Theilung eines Tones in mehrere, und in so fern auf eine Sylbe des Textes, oder auf ein Glied des Taktes, anstatt einer Note, mehrere gesezt werden (1154 a f.); in abgekürzter Form im Art. *Theilungen* im WolfL (Halle 1787, 161);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Diminutio*: 2) verstehet man unter *Diminutio* die Zergliederung der Hauptnoten des Taktes in Noten von geringerem Werthe... (431 f.); vgl. Art. *Diminuzione* im LichtenthalD (Mailand 1826, I, 227).

Die Bedeutungsänderung von Diminution veranschaulicht besonders prägnant das im HäuserL (Meissen [1828] [2]1833) beigefügte Notenbeispiel, besteht doch zwischen dem langen Notenwert (g^2) und den kürzeren Noten (einem auf c^2 beginnenden Circolo aus acht Sechzehnteln) keinerlei Zusammenhang dergestalt, daß die längere Note in eine Figuration kleinerer Noten aufgelöst würde:

Theilungen, Verminderungen, *Diminutiones*, heißen in einer andern Stimme die kleinern Noten, welche in ihrer Geltung vermindert werden, wenn die erste Stimme einen Ton aushält... (II, 150); ähnlich Art. *Diminutio* im AnderschW (Bln 1829, 128), Art. *Diminutio* u. *Diminutiones* in G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835, 417) u. Art. *Diminutio* im BernsdorfL I (Dresden 1856, 690).

Terminologisch erwähnenswert ist ferner die Verwendung von Diminution in der Lehre H. Schenkers. In *Der Freie Satz* (*Neue mus. Theorien u. Phantasien* III, Wien [1935] [2]1956) etwa greift Schenker den Begriff vermutlich bewußt wieder im Sinne von Verzierung eines musikalischen Satzes auf, um innerhalb seines Analysesystems mit der für jede (tonale) Kompos. geltenden Theorie dreier Schichten (Hintergrund bzw. Ursatz, Mittel- und Vordergrund) die Relation jeweils des Mittelgrunds zum Hintergrund und des Vordergrunds zum Mittelgrund charakterisieren zu können; verallgemeinernd sei deshalb laut Schenker „aller Vordergrund Diminution" (150). Mit Rekurs auf Schenker sucht H. Federhofer zwischen einem Begriff „in engerem und weiterem Sinne" zu differenzieren (*Die Diminution in d. Klavierwerken von Chopin u. Liszt*, Studia Musicologica V, 1963, 49); besagt Diminution im einen Fall „nur die Verkürzung von Notenwerten", worunter Federhofer die Notenwertverkleinerung etwa mittels bestimmter Diminutionszeichen (vgl. unten, III.) gleichermaßen wie die verzierungsmäßige Zergliederung von Noten versteht, so ist Diminution im anderen, Schenkerschen Sinne definiert als „Prolongation von Gerüstbeziehungen, die sich in verschiedenen Schichten kundgibt" (50).

Lit.: E. D. WAGNER, Mus. Ornamentik..., Bln 1869; M. KUHN, Die Verzierungs-Kunst in d. Gesangs-Musik d. 16.–17. Jh. (1535–1650), BIMG VII, Lpz. 1902; H. GOLDSCHMIDT, Die Lehre von d. vokalen Ornamentik, Charlottenburg 1907; A. BEYSCHLAG, Die Ornamentik d. Musik, Lpz. 1908; R. LACH, Studien zur Entwicklungsgesch. d. ornamentalen Melopöie, Lpz. 1913; E. FERAND, Die Improvisation in d. Musik, Zürich 1938; DERS., Didactic Embellishment Lit. in the Late Renaissance: A Survey of Sources, in: Aspects of Medieval and Renaissance Music, Fs. G. Reese, New York 1966; I. HORSLEY, Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music, JAMS IV, 1951; DERS., The Diminutions in Compos. and Theory of Compos., AMl XXXV, 1963; H. ENGEL, Art. Diminution, MGG III, 1954; H. M. BROWN, Embellishing Sixteenth-Cent. Music, Early Music Series I,

Oxford 1976; V. GUTMANN, Viola bastarda — Instr. oder Diminutionspraxis?, AfMw XXXV, 1978; D. FULLER, Art. Diminutions, New HarvardD, Cambridge, Mass. 1986.

(3) In Analogie zur Bedeutung von diminutus als Epitheton von contrapunctus (vgl. oben, II. (1)) dient seit Mitte des 16. Jh. die ital. Adjektivform diminu(i)ta außerdem in Verbindung mit dem Begriff der → *Kadenz* I. (2)(d) zur Bestimmung einer im Gegensatz zur ‚einfachen' Form DURCH AUFTRETEN VERSCHIEDENER NOTENWERTE UND DISSONANZEN CHARAKTERISIERTEN SCHLUSSBILDUNG.

N. Vicentino rekurriert in diesem Zusammenhang offensichtlich auf die Verwendung von diminutione im Verzierungssinne, indem er im Blick auf Kadenzen die früher gebräuchliche Art, ohne jegliche Verzierung zu singen, gegen die spätere mit gewisser Verzierung abhebt. Diejenigen Ausprägungen der drei Kadenzarten „maggiore", „minore" und „minima" (entsprechend den jeweiligen Grundnotenwerten Breves, Semibreves bzw. Minimae), die den jeweils „unversehrten" gegenüber „gebrochen und verziert" sind und überdies einen Augmentationspunkt enthalten können oder nicht, bezeichnet er als cadentie diminuite:

L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555) III, 24: Questo modo di far cadentia, fù prima usato con note grosse, cioè con la breue nel principio della sua prattica, et doppò un gran tempo fu usata con la semibreue, et poi più modernamente è stata usata con la minima, et queste furno prima cantate senza alcuna diminutione; poi i più prattici, et posteri incaminciorno usare quelle con alquanto di diminutione, et con punti et senza punti; et alcuni altri hanno usato, et usano la sincopa della cadentia tutta cattiua, questo modo non è moderno; altri hanno scritte le cadentie diminuite in uarij modi, con il punto et senza; A me pare che senza punto hanno più leggiadria in sè. Queste tre sorti di cadentie maggiori, minori, et minime... sono state rotte, et diminuite, di tempo in tempo... (f. 51').

Währenddessen sondert G. Zarlino die Kadenzformen lediglich in „einfache" und „verzierte", je nachdem ob alle Stimmen gleichrhythmisiert sind und keine Dissonanzen auftreten oder ob die Stimmen in verschiedenen Notenwerten fortschreiten und außerdem Dissonanzen und — wie Zarlino später hinzufügt — Synkopierungen vorkommen:

Istitutioni harmoniche (Venedig 1558) III, 53: Si trouano tutte le sorti di Cadenze in due modi; ouero che sono Semplici; oueramente che sono Diminuite. Le Semplici sono quelle, le cui parti procedono per figure, o note simili, et non contengono alcuna dissonanza; et le Diminuite sono quelle, che contegono tra le parti della cantilena varie figure, et alcune Dissonanze (221);
...et le Diminuite hanno le figure diuerse; et tra loro si ritroua la Sincopa... (224); ähnlich O. Tigrini, *Il Compendio della mvsica* (Venedig 1588, 3 f., 32 u. 72), G. M. Artusi, *L'Arte del Contraponto* (Venedig ²1598, 61; in der 1. Aufl. von 1586 ist noch von „cadenza composta" die Rede), und A. Berardi, *Miscellanea mus.* (Bologna 1689, 125).

Beide Begriffsbestimmungen vereinigt S. Picerli, der zunächst zwischen „einfacher" und „verzierter" Kadenz unterscheidet. Mit letzterer ist eine solche gemeint, bei der die Stimmen in ungleichen Notenwerten, mit Synkopen sowie mit Konsonanzen und Dissonanzen fortschreiten; dabei stelle sich die Kadenzform ohne Dissonanzen als weniger wertvoll heraus als diejenige mit Konsonanzen und Dissonanzen, die „gut und schön sei und solchermaßen auch der Komposition nütze". Die obenerwähnten Ausprägungen (maggiore, minore, minima) einer verzierten Kadenz differenziert Picerli nun gemäß drei (im ersten Teil behandelten) Synkopenarten:

Specchio secondo di Musica (Neapel 1631) XIX: La cadenza è di doi generi, cioè semplice, e diminuta... La diminuta è quella, le cui parti procedono con note dissimili, con la sincopa, e con le consonanze, e dissonanze. E questa seconda hà tre specie secondo le tre specie di sincopa... cioè maggiore, vsata da gli antichi, e disusata da moderni, minore, e minima; con le quali, & altre minori, vsate da alcuni più moderni: Si fanno le cadenze diminute in doi modi, cioè senza dissonanze, qual poco vale, e con le consonanze, e dissonanze, qual'è buona, e bella, e tale rende anco la compositione (164); vgl. M. Spieß, *Tract. mus. compositorio-pract.* (Augsburg 1746, 94 b).

III. Im Unterschied zu dem unter II. abgehandelten Gebrauch im Sinne einer Zergliederung von Notenwerten bedeutet diminutio außerdem — gemäß dem Wortsinn von d e minuere und in Anlehnung an frühere, teils vokabulare Verwendungsweisen — seit dem *Libellus cantus mensurabilis* (um 1340) eine NOTIERUNGSART, BEI DER DIE GESCHRIEBENEN NOTENWERTE IN DER AUSFÜHRUNG VERKÜRZT WERDEN.

In dem mit Sicherheit Johannes de Muris zuzuschreibenden *Libellus* wird erstmals theoretisch ein mus. Sachverhalt erörtert, der schon zu Beginn des 14. Jh. zunächst anscheinend in Frankreich (etwa in der vermutlich von Philippe de Vitry stammenden Motette *Adesto, Sancta Trinitas* im mus. Nachtrag zum *Roman de Fauvel*) nachzuweisen ist und dann auf Italien übergreift. Demzufolge ist das mit diminutio benannte Verfahren immer in Tenores von Motetten anzutreffen; dabei tritt an die Stelle einer notierten Note (von der Maxima bis zur Semibrevis) jeweils der nächstkleinere Wert (etwa eine Brevis anstatt einer Longa):

Diminutio motettorum semper fit in tenoribus, circa quam notandum est:
Primo, quod pro maxima sepe in diminutione ponitur longa, pro longa brevis, pro brevi semibrevis, pro semibrevi et minima... (CS III, 58 a); daß es im ersten Satz — wie in der Hs. Einsiedeln, Stiftsbibl., 689 (1. Hälfte 15. Jh.), aus der E. de Coussemaker im Hauptteil seiner Ed. zitiert — ursprünglich „semper" heißt, ist nur zu vermuten,

wird aber durch einschlägige Motetten bestätigt, in denen das Verfahren der Notenwertverkürzung zunächst auf die Tenores beschränkt ist; in Angleichung an eine insofern veränderte mus. Praxis, als man dasselbe Prinzip im Laufe der Zeit gleichfalls auf Tenores in anderen Kompositionsgattungen und auf andere Stimmen überträgt (wie 1404 die Kritik von Prosdocimus de Beld. lautet, siehe unten), wird „semper" durch „saepe" ersetzt, die seit dem späten 14. Jh. im besagten Kontext durchweg anzutreffende Vokabel, so in der im Explicit mit 12.1.1375 datierten und damit (nach heutigem Forschungsstand) frühesten Überarbeitung des *Libellus* durch Goscalcus francigena (vgl. *The Berkeley Ms.*, ed. O. B. Ellsworth, Lincoln u. London 1984, 180: 8) oder in den Hss. Paris, Bibl. Nat., lat. 7369, und Prag, Univ. knihovna, XI. E. 9, deren Varianten Coussemaker im Anm.-Teil zitiert.

Im weiteren wird die Bemerkung zum Ersatz einer Note durch den kleineren Wert dahingehend präzisiert, daß die Verminderung, die gleichermaßen Noten wie Pausen betrifft, in den drei, in wenigstens einem Grad imperfekten Mensuren eine Reduktion auf die Hälfte („diminutio fit (solum) directe per medietatem", ibid. 58 b) und allein im Modus perfectus cum tempore perfecto eine solche auf ein Drittel („diminutio fit per tertium") bedeutet. („Per tertium" meint hier ungewöhnlicherweise ‚auf ein Drittel hin', weshalb wohl auch Prosdocimus de Beld. 1404 darauf näher eingeht.)
Diese Begriffsbestimmung wird in der Folgezeit oftmals tradiert mit allenfalls marginalen Abweichungen oder Ergänzungen. So berücksichtigen diverse Texte um 1400 (etwa die anon. *Notitia del valore delle note del canto misvrato*, CSM 5, 56, oder frühe Schriften von Prosdocimus de Beld.) die zunehmende Verwendung kleinerer Notenwerte, indem sie zusätzlich die Verkleinerung der Minima in eine Semiminima erwähnen.
Die Bedeutung von diminutio beim Modus perfectus cum tempore perfecto expliziert Prosdocimus de Beld. 1404 in seinem *Libellus*-Kommentar. Ergänzt er bereits den ursprünglichen Wortlaut („per tertium") dahingehend, daß dabei nach Entfernung von zwei Dritteln ein Drittel übrigbleibt, so führt er später das Argument an, „per tertium" könne nicht im umgekehrten Sinne verstanden werden, daß nach Entfernung eines Drittels zwei Drittel übrigbleiben; in diesem Fall nämlich wäre das zuvor Gesagte falsch, da ja die Verkürzung der Longa dann nicht eine Brevis (sondern zwei) ergebe und dies eben jener ersten Bemerkung (über den Ersatz einer Note durch einen nächstkleineren Wert) widerspreche:

Expos. tract. pratice cantus mensurabilis mag. Johannis de Muris (1404): ... quod quando tenor est de modo, scilicet minori, perfecto et tempore perfecto, diminutio... fit per tercium supple suarum partium inmediatarum, id est duabus partibus inmediatis remotis et tercia remanente...
Item notandum, quod notanter exposui illam particulam: per tercium, id est duabus partibus inmediatis remotis tercia remanente, quoniam si intelligeremus: per tercium, id est per remotionem tercie partis aliis duabus remanentibus, tunc littera esset falsa, quoniam tunc pro diminutione longe non poneretur brevis; quod est contra primum notabile (ed. F. A. Gallo, AMIS III, Bologna 1966, 213: XCIV,3 u. 6); vgl. Ugolino Urb., der zwar die Relation zunächst wie Prosdocimus erklärt, abschließend jedoch im Hinblick auf diminutio von „remotione... tertiae vel mediae partis" spricht (*Declaratio musicae disciplinae* [um 1430], CSM 7, II, 264: X,4,18).

Zuvor kritisiert Prosdocimus die Anwendung des als diminutio bezeichneten Verfahrens ebenfalls auf Tenores in Balladen und anderen Gesängen sowie auf Discantus vieler Balladen als „allzu große Albernheit". Außerdem deutet er eine (in späteren Schriften wiederkehrende) Unterscheidung zweier verschiedener Bedeutungen von diminutio an, die unklar bleibt, unterstellt man nicht, daß er sich mit der einen Verwendung, die hier nicht gemeint sei, auf die ältere, dem Anschein nach beliebige Verkleinerung bezieht, bei der anstelle der größeren Note nicht die unmittelbar kleinere stehe; in der anderen, von Johannes de Muris intendierten Bedeutung besagt diminutio diejenige Verminderung, bei der die kleinere Note für die nächstgrößere gesetzt wird. Gemäß diesem „wahren" Diminutionsbegriff korrespondiere einem nichtalterierten oder alterierten, perfekten oder imperfekten Notenwert jeweils ein ebensolcher in der Verkleinerung:

Supra quam partem notandum, quod ex hoc auctor dixit diminutionem reperiri in tenoribus motetorum, quia forsan suo tempore non fiebat nisi in tenoribus motetorum. Sed licet forsan sic fuerit, tamen ad presens non solum diminutio reperitur in tenoribus motetorum, sed etiam reperitur in tenoribus baladarum et aliorum cantuum, et quod plus est reperitur etiam in discantibus quamplurium baladarum. Scias tamen, quod diminutio que ut plurimum in baladis ad presens reperitur posita a modernis, ut dictum est, videtur michi esse una maxima fatuitas, nec videre scio ad quid in tali loco bona sit, cum ita bene posset cantus talis in sua propria figuratione sicut cum tali diminutione figurari, nec ex hoc sequitur aliqua incomoditas (loc. cit. 207: XC,6–8);
Item notandum, quod diminutio in duplici manerie reperitur. Est enim quedam diminutio in qua ponitur nota minor pro inmediate maiori. Alia est in qua non ponitur nota minor pro inmediate maiori (207 f.: XC,12–14);
Item notandum, quod in vera diminutione pro figura recta debet poni sua diminuens recta et pro altera sua diminuens altera et pro perfecta sua diminuens perfecta et pro inperfecta sua diminuens inperfecta, et hoc si sua diminuens possit perfici et inperfici (209: XCI,9).

Für Prosdocimus de Beld. impliziert der Begriff diminutio (gleich augmentatio) nicht nur eine Wertreduzierung um die Hälfte oder um zwei Drittel, sondern bei entsprechenden Zeichen oder Kaudierungen auch eine solche um ein Drittel oder ein Viertel (zit. → *Augmentatio* III.). Im *Tract. practice de musica mensurabili* (1408), in dem Prosdocimus deutlicher den Begriff augmentatio als Korrelat zu diminutio

einbezieht, definiert er diminutio (aus anderer Sicht) als „Vortrag einer größeren Note im Wert der nächstkleineren" („diminutio est pronuntiatio note majoris in valore note sibi immediate minoris", CS III, 224 b). Ist Cl. Sartori (*La notazione ital. del Trecento*..., Florenz 1938, 142) zufolge hier eine Bestimmung von diminutio seitens der Interpreten gegeben, so erklärt Prosdocimus im *Tract. pract. cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum* (1412) den Begriff aus der Sicht der Komponisten als ein „Setzen einer kleineren Note für die nächstgrößere" („Diminutio est positio note minoris pro nota maioris sibi immediata", ed. Sartori, *op. cit.*, 68; vgl. CS III, 247 a), verknüpft mit einem knappen Hinweis auf die ‚kompositorische' Veranlassung eines solchen Verfahrens (damit man einen ausgedehnteren Discantus über einen mehrmals wiederholten Tenor setzen könne, ohne gleich dessen äußere Gestalt verlängern zu müssen; zit. → *Augmentatio* III.).
In den ersten Begriffsbestimmungen von diminutio finden sich nur sporadisch Angaben zu entsprechenden Merkmalen in Kompos., die auf eine Verkleinerung der Notenwerte hindeuten. Johannes de Muris nennt überhaupt keine Zeichen, und auch Prosdocimus de Beld. erwähnt 1404 den nach links geöffneten Halbkreis Ɔ nur allgemein als Hinweis für die Proportio sesquitertia (*Expos.*, loc. cit., 142), wobei er sich des Verbs diminuere in eher vokabularer Form bedient. Als „Diminutions"-Zeichen werden später angeführt: die Kolorierung von Noten, die laut dem Anon. X (*De minimis notulis*, 15. Jh.) eine ausdrücklich mit diminutio bezeichnete Halbierung der Notenwerte bedeutet („Et talis modus cantandi a musicis vocatur diminutio eo quod unaqueque notularum pro medietate diminuitur a suo debito valore", CS III, 415 a); die im *Tract. de musica plana et mensurabili* (Mitte 15. Jh.) des Anon. XI (CS III, 469 a) genannte, einem Mensurzeichen nachgestellte Ziffer 2 (als Kürzel für die Proportio dupla $\frac{2}{1}$) und — gleichwertig — die Virgel, ein das Tempuszeichen vertikal, diagonal oder waagrecht durchkreuzender Strich, der vom vermutlich kurz danach schreibenden Anon. XII (*Tract. de musica* [vor 1471]) als paragraphum, in der *Tütschen Musica* (1491) als tractus und seit Fr. Gafori vorzugsweise als virgula (Dim. von virga, ‚kleiner dünner Zweig, Rute, Stab, kleine Linie') bezeichnet wird; außerdem die vom Anon. XII erwähnte Schwärzung der Noten (als Folge des ungefähr zeitgleich stattfindenden Wechsels von der schwarzen zur weißen Notation). Seit S. Heyden (*Musicae, id est, Artis canendi* [1537], 2. Aufl. als *De Arte canendi*, Nürnberg 1540, 102 ff.) werden üblicherweise für diminutio insgesamt vier verschiedene Darstellungsmöglichkeiten aufgezählt: die dem Tempuszeichen nachgestellte Ziffern 2 und 3 als Kennzeichen der Proportio dupla bzw. tripla (die etwas tiefer gesetzt werden sollen, um einer Verwechslung mit den Zeichen für Modus minor bzw. maior vorzubeugen), die Virgel, der „Hemiciclum inuersum" Ɔ sowie die als „diminuentes" qualifizierten Proportiones maioris inaequalitatis.
Der Begriff diminutio erfährt beim Anon. XII eine grundlegende Bedeutungsänderung, da er nicht nur dem Begriff syncopatio als übergeordneter Bezeichnung für die „Wegnahme des Wertes von Noten" subsumiert wird zusammen mit dem Ausdruck semiditas, den der Anon. für die Halbierung aller Notenwerte, wie sie nur im Tempus imperfectum cum prolatione minore anzutreffen ist, einführt (mit dem Mensurzeichen ¢); sondern diminutio bezeichnet auch — vielleicht infolge der äquivoken Formulierung „per tertium" im *Libellus* — nur mehr die „Wegnahme eines Drittels bei irgendeinem Gesang", die in den drei anderen Mensuren gilt (mit den Zeichen ⌀, ⌀ und ¢ bzw. ∈), genau so wie es später im Zusammenhang mit der Schwärzung der Noten heißt, moderne Musiker faßten diese als diminutio bezeichnete Verkürzung schon häufig im Sinne der Proportio sesquialtera auf („Et illa diminutio... jam apud modernos musicos multum consistit in proportione sexquialtera", CS III, 484 a):

Ubi sciendum quod secundum musicum syncopatio sic diffinitur: Est valoris notarum ablatio cujus due sunt species, scilicet semiditas et diminutio. Semiditas est alicujus cantus medietatis ablatio et habet fieri in tempore imperfecto minoris prolationis imperfecte... Cantus cui tale signum [sc. ¢] proponitur solum omnium notarum medietas canitur... Secunda species est diminutionis et est alicujus cantus tertio ejus partis ablatio. Et habet fieri in tempore perfecto tam prolationis perfecte quam imperfecte. Similiter in tempore imperfecto non brevioris, sed majoris prolationis... (CS III, 483 b); J. Wolf (*Gesch. d. Mensural-Notation*..., Lpz. 1904, I, 147, u. *Hdb. d. Notationskunde* I, Lpz. 1913, 345) erklärt diminutio in diesem Fall eigenartigerweise als Reduzierung auf ein Drittel; vielleicht ist dieser Irrtum darauf zurückzuführen, daß der jeweils zuvor behandelte Prosdocimus de Beld. diminutio (in der einen Bedeutung) tatsächlich in diesem Sinne versteht.

Einer Anmerkung zum „diminuierten" Tempus perfectum cum prolatione minore ⌀ gemäß, wonach hier schneller gesungen werde als beim entsprechenden „undiminuierten" ○ („hoc tantum est dicere quod velocius canitur quam (si) paragraphum non poneretur in medio", ibid. 484 a), impliziert der diminutio-Begriff beim Anon. XII teilweise eine schnellere Temponahme. Diesen Aspekt akzentuiert später H. Glarean, für den diminutio einen (scheinbar unbestimmteren) schnelleren Tactus bedeutet, um mit diesem „Pathos" einer Ermüdung des Ohres vorzubeugen:

Dodekachordon (Basel 1547) III, 8: Quoties autem uolunt Musici tactu festinandum esse, quod tum faciundum censent, cum auditum iam fatigatum putant, ut scilicet fastidium tollant, lineam per circulum uel semicirculum deorsum ducunt sic ⌀ ¢ atque hoc quidem Pathos diminutio-

nem uocant, non quod notularum aut ualor, aut numerus diminuatur, sed quod tactus fiat uelocior... (205 f.).

Die nahezu ausschließlich im deutschsprachigen Raum zu beobachtende und auch dort nur von wenigen sekundären Theoretikern vertretene Einschränkung von diminutio auf eine Notenwertreduktion um ein Drittel wird ebenso wie die Differenzierung zwischen diesem Ausdruck und semiditas bis ins frühe 16. Jh. beibehalten und im zweiten Jahrzehnt weitgehend wieder aufgegeben (siehe unten) — also mit der veränderten mus. Praxis insofern einhergehend, als der 2/3-tactus um 1520 „außer Geltung kam" (Dahlhaus 1960, 35).
So trennt der mutmaßliche Autor B. G. Frank der *Tütschen Musica* (1491) zwischen einer „Diminution der Mensur" und einer Halbierung der Notenwerte; werde zweitere angezeigt durch den „*Tractus semiditatis notarum*, das ist der zug oder strich der halbmachunge deren noten" für das Tempus imperfectum ₵ (ed. A. Geering, Bern 1964, 53: 6—7), so erstere durch den „*Tractus diminucionis mensure*, das ist der strich der myndrung der mensuren" für das Tempus perfectum ⦶ (52: 17—19), wobei sich der Autor über das genaue Maß der Reduzierung nicht ganz im klaren zu sein scheint („also daß die noten villicht umb den drytten oder halben teyl schneller gesungen und gmensuriret", 52: 20—22). (Das Fehlen der beiden anderen Diminutionszeichen ⦶ und ₵ hier wie ebenfalls im dritten Teil *Musica figurativa* des *Opus aureum* [Köln 1501] von M. Schanppecher läßt sich damit begründen, daß die Prolatio maior um 1430 überhaupt stark zurückgeht und — simultan mit der Prolatio minor erscheinend — seit dem späten 15. Jh. als Hinweis für → *Augmentatio* III. gilt.)
Mit der zw. 1481 u. 1483 verfaßten *Practica musicae* (Mailand 1496) von Fr. Gafori, der im wohl kurz vor 1474 kompilierten *Extractus parvus musice* noch die diminutio-Bestimmung aus dem *Libellus* übernimmt (ed. F. A. Gallo, AMIS IV, Bologna 1969, 163 f.), verändert sich erneut und nun nachhaltig die Bedeutung des Begriffs diminutio. Zunächst definiert Gafori diminutio allgemein als Entziehen eines gewissen Teiles von den Notenwerten selbst, wofür er drei Darstellungsformen (einen Canon, eine Proportio maioris inaequalitatis oder eine Virgel) angibt. Die beiden erstgenannten erweisen sich dabei als Verkürzung der Noten (wobei sich durch einen entsprechenden Kanon oder eine entsprechende Proportion auch auf die Augmentation hinweisen ließe). Bei der Verkürzung mittels eines Kanons (etwa „Maxima sit longa") verändern sich die Größen der Notenwerte, weswegen man diese „diminutio" Veränderung der meßbaren Größe nenne („variatiónem mensurabilis quantitatis", f. cc iiij; zit. → *Varietas* III. (3)(b)); ebenso würden bei der proportionsmäßig dargestellten Verkürzung die eigentlichen, durch die jeweiligen Notenformen ausgedrückten Werte aufgrund von Proportionen verkürzt (deren ausführliche Erörterung dem vierten Buch vorbehalten bleibt):

Diminutio in mensurabili cantilena est abstractio certi ualoris quantitatiui ab ipsis figuris. Tribus enim modis solet a musicis demonstrari. Primo modo Canonice. Secundo Proportionabiliter. Tertio Virgulariter. Canonice consyderatur diminutio quum figurarum quantitates declinant & uariantur in mensura secundum canonis ac regulæ inscriptam sententiam. Puta hac descriptione Maxima sit longa... Proportionabiliter sumpta diminutio est quæ proprijs numerorum characteribus certam proportionem probantibus constituitur. Hæc enim figuras ipsas minuit secundum dispositæ proportionis consyderationem (ibid.).

Die mittels einer Virgel durch das Tempuszeichen angezeigte „diminutio" schließlich gilt als eine Verkürzung der Mensur, nicht als eine solche der Notenwerte selbst, da ein solches Zeichen die eigentliche zeitliche Messung betreffe und nicht die Abgemessenheit der Noten; eine Brevis zähle nämlich — wie Gafori weiter ausgeführt — im perfekten Tempus (ob diminuiert oder nicht) immer drei Semibreves und im imperfekten Tempus immer zwei Semibreves. Scheint diese Verkürzungsart auf eine nur geringe Mensurbeschleunigung hinzudeuten, so setzt Gafori sie im Einklang mit der gängigen Praxis der Sänger, die hier in doppelt so schnellem Tempo sängen, dennoch mit der bekannteren und einfacher auszuführenden Proportio dupla gleich:

Virgulariter disposita diminutio est quæ in hac mensurabili figurarum descriptione per virgulam signum temporis scindentem declaratur: hæc propriæ temporali competit mensuræ: non ipsis figuris: namque tali signo ipsa minuitur mensura: non notularum numerus...
Verum cum dupla proportio cæteris & diuisione & pronuntiatione sit proportionibus notior atque facillima: mensuræ huiusmodi virgulariter consyderata diminutio: in duplo velocior; duplæ scilicet æquipolens proportioni: solet a cantoribus frequentius obseruari (f. cc iiij' f.); frühere Belege für die Einschränkung von diminutio auf die Notenwerthalbierung bieten Fr. Cazas *Tract. vulgare de canto figurato* (Mailand 1492, f. b ii' f.), eine ital. Übers. bestimmter Ausschnitte aus Gaforis Schrift, und — vielleicht auch von Gafori abhängig — N. Burtius' *Musices opusculum* (Bologna 1487, f. f v'), in dem diminutio singulär als „Brechen" („fractio") erklärt wird, wie es sonst nur im Zusammenhang mit der Verzierung der Fall ist (vgl. oben, II.).

Auch wenn sich der Ausdruck semiditas bei Gafori selbst nicht nachweisen läßt, so wird er doch von Autoren, die sich explizit auf Gafori berufen, wieder herangezogen. Sie sehen allerdings bezüglich der Notenwertverminderung keinen Unterschied mehr zwischen semiditas und diminutio, deren ‚alte' Bedeutung als Reduktion um ein Drittel allenfalls noch erwähnt wird; vielmehr bezieht sich nunmehr semiditas allein auf eine Halbierung im imperfekten

und diminutio auf eine solche im perfekten Tempus. J. Cochlaeus, der in seiner um 1505 anon. publ. *Musica* von diminutio noch ausschließlich als einer Verminderung der Mensura um ein Drittel handelt („*tercia* mensure pars minuitur", ed. H. Riemann, MfM XXX, 1898, 6), spricht zwar auch in der Ausgabe dieser Schrift von 1507 (vgl. Schroeder 1982, 153 f.) und im *Tetrachordum Musices* (Nürnberg [1511] ²1512) zunächst von diminutio als Wegnahme eines Drittels im Tempus perfectum („abstractio quantitatis ab ipsa mensura. Fit enim in tempore perfecto", f. E iiiʳ f.), erklärt dann aber in Anlehnung an Gafori, aufgrund der leichteren Ausführbarkeit der Proportio dupla werde diminutio sehr oft als Halbierung aufgefaßt („At quia dupla proportio est facilior/ ideo persæpe in duplo fit mensuræ diminutio", f. E iiii). A. Ornitoparchus ordnet dem Begriff sincopatio, dessen mus. Verwendung er mit der grammatikalischen (etwa wenn „secla" anstatt „secula" steht) vergleicht, die beiden Ausdrücke semiditas und diminutio unter. Während ersterer auf die Halbierung der Notenlänge im imperfekten Tempus hinweist, bedeutet zweiterer nicht — wie bei den Alten — die Wegnahme eines Drittels, sondern ist (nach der lobenswerteren und richtigeren Meinung der Jüngeren) als identisch mit semiditas anzusehen, nur daß sich diminutio allein auf das „Abschneiden" der Hälfte in der Messung im perfekten Tempus bezieht:

Musice Actiue Micrologus (Lpz. 1517): Syncopationis due sunt species. Semiditas scilicet et diminutio.
Semiditas est primarie notarum mensure medietas, in imperfecto tempore tantum locabilis...
Diminutio, vt veteres sensere: est tertie partis ab ipsa mensura abstractio. Sed recentiorum laudabilior est opinio ac verior, qui diminutionem a semiditate non disternant... Est itaque diminutio medie partis in mensura prescisio, nil discrepans a Semiditate: nisi quod in signis perfectis, ac figuris ternario numero metiendis reperitur (f. F v); ähnlich G. Rhaw, *Enchiridion mvsicae mensvralis* (Wittenberg [1520] 1538, f. b vjʳ f.), M. Agricola, *Musica Figuralis Deudsch* (Wittenberg 1532, 8. Cap. *Von der Diminution odder geringerung vnd halbirung des gesangs*, f. H iij ff.) u. N. Listenius, *Musica* (Wittenberg 1537, f. E vi ff.).

Aufgrund seiner Hypothese eines einzigen unveränderlichen Tactus mit der Semibrevis als fester Bezugseinheit bestimmt S. Heyden diminutio als Verminderung des wesentlichen Wertes der Noten und Pausen („decisio essentialis ualoris Notularum, ac Pausarum", *op. cit.*, 102); ebenso wird nun die doppelte Verkürzung („Diminutionis Diminutio", 105) in seiner Nachfolge ausdrücklich in die Erörterung einbezogen.
Gleich dem Begriff Augmentation büßt Diminution im Laufe des 17. Jh. seine Bedeutung ein; beispielhaft für dieses nachlassende Verständnis mag Chr. Simpson (*The Principles of Pract. Musick* [1665], 2. Aufl. als *A Compendium of Pract. Musick*, London [1667] ³1678) genannt sein, für den „Diminution" als Bezeichnung einer gewissen Verminderung des vollen Wertes der Noten („lessening or abating somthing of the full value or quantity of Notes", 27) nicht allein eine Tempoverdoppelung bei den (noch geläufigen) Mensurzeichen Ↄ und ¢ impliziert, sondern auch eine Verkürzung um ein Drittel infolge der Imperfizierung von Noten und der Kolorierung sowie eine doppelte Verkürzung oder Kennzeichnung mittels (inzwischen überholter) Proportionen.
Ein spätes Zeugnis für die in Rede stehende Verwendung von diminutio stellt das WaltherL (Lpz. 1732) dar. Im Art. *Diminutione* wird diminutio bereits als ehemalige Bezeichnung für eine um ein Drittel oder die Hälfte schnellere Temponahme apostrophiert; wenn J. G. Walther sich dabei auf Ornitoparchus beruft, so ignoriert er, daß gerade jener sich strikt gegen eine Einbeziehung der Verkürzung um ein Drittel wandte:

Ehemahls hieß auch *Diminutio*, wenn der Tact um den dritten Theil, oder um die Helffte geschwinder, als *ordinair* gewöhnlich, gegeben wurde (209 b); der Art. *Semiditas* (564 a) ist dem Zeichen ¢ für den „halben egalen Tact" gewidmet, das eine Halbierung der Noten- und Pausenwerte anzeigt.

Lexika des 19. Jh. weisen nur selten den Begriff in diesem Sinne aus (vgl. DommerL, Heidelberg 1865, 238, oder Mendel/ReißmannL III, Bln 1873, 162); eine eingehendere Behandlung erfährt er erst wieder im Art. *Diminution* im RiemannL (Lpz. 1882, 206 a) in allerdings prononcierter Form, indem das als „Diminution" bezeichnete Imitationsprinzip hier ausgeklammert und unter dem gesonderten Stichwort *Verkürzung* aufgeführt ist (vgl. unten, IV.).
Seit der Mitte des 17. Jh. beschränkt sich die theoretische Reflexion über Diminution als Verkürzung von Notenwerten durchweg auf die besondere Bedeutung im Falle des sogenannten Diminutionskanons. Bei dieser einstimmig notierten Kanonart, die offenbar erst seit jener Zeit eingehender erörtert wird, wohingegen frühere Theoretiker sie mehr oder minder außer acht gelassen haben, hat der (nachfolgende) Comes den (vorausgehenden) Dux in halb so langen (bzw. dem beigefügten „Canon" gemäß in noch kürzeren) Notenwerten zu beantworten. Der Diminutionskanon wird zwar von Chr. Bernhard um 1660 (zusammen mit dem Augmentationskanon) dem Begriff fuga inaequalis (vgl. → *Augmentatio* III.) subsumiert; im Unterschied zu seinem Pendant findet er aber weder in der von H. Purcell korr. und erweiterten 12. Aufl. von J. Playfords *An Introduction to the Skill of Musick* (London 1694) noch im WaltherL von 1732 Erwähnung. J. Mattheson streift diese Kanonspezies, bei welcher der Comes dem Dux durch „verminderte Geltung der Noten" folgt, als eine „künstlichere Art dieser Kreis-Fugen" nur am Rande (*Der Vollkommene Capellmei-*

ster, Hbg 1739, 395 f.), während Fr. W. Marpurg dem in seiner *Abh. von d. Fuge* lat. bezeichneten „*canon... per diminutionem*“ (Bd. II, Bln 1754, 62) bzw. den „Canons in der Verkleinerung“, wie er sie im *Anh. zum Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.* (Bln 1760, 300) auf Dtsch. nennt, noch größte Wertschätzung entgegenbringt; durch P. Singer 1847 erhält der Ausdruck Diminutionskanon vollends eine pejorative Charakterisierung (zit. → *Augmentatio* III.).
Im Dtsch. wird das Begriffswort „Verkleinerung“ in der seit Mitte des 18. Jh. (etwa bei Marpurg) einschlägigen Bezeichnung für den Diminutionskanon gelegentlich gegen „Verkürzung“ ausgetauscht (vgl. unten, IV.), etwa von H. Riemann (*Lehrbuch d. einfachen, doppelten u. imitierenden Kontrapunkts*, Lpz. 1888, 176, oder *Große Kompositionslehre* II, Bln u. Stuttgart 1903, 383) oder von J. Müller-Blattau (*Gesch. d. Fuge*, Kassel ³1963, 151 a [Reg.]).

Lit.: → *Augmentatio* III.; C. SACHS, Rhythm and Tempo, New York 1953; C. DAHLHAUS, Zur Theorie d. Tactus im 16. Jh., AfMw XVII, 1960; DERS., Zur Entstehung d. modernen Taktsystems im 17. Jh., AfMw XVIII, 1961; DERS., Zur Taktlehre d. M. Praetorius, Mf XVII, 1964; U. GÜNTHER, Die Anwendung d. Diminution in d. Hs. Chantilly 1047, AfMw XVII, 1960; DIES., Der Gebrauch d. tempus perfectum diminutum in d. Hs. Chantilly 1047, ibid.; H. O. HIEKEL, Der Madrigal- u. Motettentypus in d. Mensurallehre d. M. Praetorius, AfMw XIX/XX, 1962/63; P. BRAINARD, Zur Deutung d. Diminution in d. Tactuslehre d. M. Praetorius, Mf XVII, 1964; CH. E. HAMM, A Chronology of the Works of G. Dufay Based on a Study of Mensural Practice, Princeton Studies in Music I, Princeton, N. J. 1964; J. A. BANK, Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th Cent., Amsterdam 1972; E. SCHROEDER, The Stroke Comes Full Circle: ∅ and ₵ in Writings on Music, ca. 1450—1540, MD XXXVI, 1982; A. M. BUSSE BERGER, The Myth of „diminutio per tertiam partem“, Journal of Musicology (in Vorb.); DIES., Mensuration Signs and Proportions in Italian Theory..., MSD (in Vorb.).

*

Exkurs: Zur Kennzeichnung einer besonderen Notenwertverkleinerung ist der Diminutionsbegriff überdies in zwei singulären und eher vokabularen Verwendungsweisen belegt.
P. Maillart (*Les tons, ov discovrs, svr les modes de mvsiqve...*, Tournai 1610) bedient sich des franz. Ausdrucks diminution zur Bezeichnung einer Unterspezies des punctus divisionis (→ *Punctus* V. (1)). Im Gegensatz zu früheren Autoren, die mehrere Punktarten und verschiedene Benennungen dafür kennen, hält er der Kürze und Klarheit halber („pour le plus brief, & le plus cler“, 375) nur einen Augmentations- und Divisionspunkt auseinander, denen er alle anderen unterordnet. Beim Divisionspunkt, der allgemein Noten allein zur Kennzeichnung der jeweiligen Perfektion gegeneinander abgrenzt, unterscheidet Maillart nochmals einen Perfektions-, Alterations- und Diminutionspunkt; letzterer habe dieselbe Funktion wie der Imperfektionspunkt, nämlich eine Note imperfekt zu machen, die dadurch kürzer wird, womit im beigefügten Notenbeispiel (im Tempus perfectum diminutum) die beiden Breves gemeint sind, die infolge der zwei zwischen ihnen stehenden und durch Punkt getrennten Semibreves jeweils ein Drittel ihres Wertes verlieren:

Le poinct de Diminution, est le mesme que le poinct d'Imperfection, estant l'vn la cause de l'autre. Car par ce point icy, la notte est renduë imparfaicte, & par consequent de moindre valeur (379); ähnlich A. Parran, *Traité de la mvsiqve theoriqve et pratiqve* (Paris 1639, 48 f.).

J. Playford (*An Introduction to the Skill of Musick*, London [1654] ⁷1674) bezeichnet innerhalb seiner Klassifizierung der acht gängigen Notenwerte die ‚kleineren‘ (Minima, Semiminima, Fusa, Semifusa) als „Noten der Diminution“ („[Notes] of Diminution or Decrease“, 24) und die größeren als „Noten der Augmentation“ (zit. → *Augmentatio* III. Exkurs).

*

IV. Seit dem 18. Jh. bezeichnet Diminution im Sinne eines Kompositionsprinzips die IMITATION EINER TONFOLGE VORWIEGEND IN HALBIERTEN NOTENWERTEN. Wird der Ausdruck im Zuge einer Klassifizierung der verschiedenen Nachahmungsformen (→ *Imitatio* IV. (1)) vorerst auf solche kompositorischen Sachverhalte in Fugen angewendet, so übernimmt man ihn später gleichfalls für entsprechende Wiederholungen in nicht-kontrapunktischen Sätzen.
In der genannten Bedeutung ordnet J. Mattheson Diminutio dem Pendant Augmentatio unter, ohne konkrete Angaben zum Maßverhältnis zwischen imitierter und nachahmender Stimme zu machen; der (mißverständlichen) Formulierung bei Augmentatio („um die Helffte länger und grösser“) zufolge, die Mattheson — im umgekehrten Sinne natürlich — auf Diminutio übertragen will, ist damit eine Halbierung der Notenwerte gemeint:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Hieher [sc. Augmentatio] gehört auch, natürlicher Weise, die *Diminutio*, oder Verringerung, als das Gegentheil der Vermehrung, und hat eben die Absicht auf die Verkürtzung der Geltung in den Noten (417).

In J. A. Scheibes *Critischem Mus.* (Lpz. ²1745, 462) figuriert dagegen die Vokabel „Verringerung“ bloß als Erklärungswort für „*Augmentatio*“; der Autor scheint somit die betreffende Nachahmung in halbierten Notenwerten mit letzterem Begriff zu verbinden. (Zum früheren Beleg des Korrelats Augmentation bei Scheibe 1730, der eigentlich eine Interpretation dieses Begriffs im Sinne einer Notenwertverkleinerung nahelegt, vgl. → *Augmentatio* IV.)
In Abgrenzung von „*Diminutio Notarum*“ im Sinne einer melodischen Verzierung (vgl. oben, II. (2)) präzisiert M. Spieß die auf das Imitationsprinzip zielende Bezeichnung durch die Anfügung eines Geneti-

vus explicativus; die Bestimmung von „*Diminutio Subjecti* oder *Thematis*" ist gekennzeichnet zum einen durch zunächst wiederum unpräzise Angaben zum Grad der Verkleinerung, zum anderen aber durch die Andeutung, daß der Schluß einer Kompos. die geeignetste Stelle für das Anbringen von „Diminutionen" sei:

Tract. mus. compositorio-pract. (Augsburg 1746): *Diminutio Subjecti* oder *Thematis*, welches die Italiäner *Soggeto Sminuito* nennen, ist, wann das *Subjectum*, so in langgültigen Noten bestehet, durch andere Neben-Stimmen durch kleinere Noten mit- und fortgeführet wird; welches meistens zu geschehen pflegt, da das *Musical*ische Stück vollstimmig zu Ende getrieben wird (156 a).

Als erster Autor integriert offenkundig Fr. W. Marpurg den Begriff diminutio (bzw. Verkleinerung als dtsch. Äquivalent) in ein System mannigfaltiger Imitationsformen:

Abh. von d. Fuge I (Bln 1753): Geschieht es aber mit verkleinerten Noten, wann eine Note um die Hälfte verringert... wird: so heist dieses eine verkleinerte Nachahmung, *imitatio per diminutionem* (7).

Mit der Bemerkung im KochL (Ffm. 1802), das mit diminutio benannte Verfahren betreffe „am gewöhnlichsten den Hauptsatz in der Fuge" (431), ist angedeutet, daß es auch in nicht-kontrapunktischen Satzgefügen auftreten kann. Bevor A. von Dommer 1862 den Ausdruck Diminution mit dem umfassenden Begriff der thematischen Arbeit verbindet (zit. → *Augmentatio* IV.), vermerkt bereits G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835) explizit, solchermaßen bezeichnete Imitationsformen ließen sich in allen Kompositionsgattungen nachweisen, zumal an Satzenden:

Art. *Diminutio*: ...bezeichnet in der Musik 1) dasjenige Verfahren, wenn ein melodischer Satz, und insbesondere zwar das Hauptthema einer Fuge, in einer anderen Stimme mit verminderter Geltung der Noten wiederholt wird... Am häufigsten kommen die Diminutionen in den sogenannten Schlußsätzen, Finale's und Schlußcadenzen vor, deren eigenthümlicher Character schon eine gedrängtere Darstellung der Hauptgedanken des ganzen Tonstücks erfordert (417).

Der Passus „gedrängtere Darstellung der Hauptgedanken" verweist auf die zeitweilige Nähe des Diminutionsbegriffs zum Begriff → *Stretto* III. (1) bzw. II.; denn es kann entweder der Stretta-Charakter eines solchen Schlusses oder die Tatsache gemeint sein, daß das Imitationsprinzip mittels verkürzter Notenwerte oftmals, vor allem in Fugen, mit dem der Engführung kompositorisch verknüpft wird:

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Verkürzung*: Verkürzung (Verkleinerung, Diminution) nennt man die Reduktion der Notenwerte eines Themas auf die Hälfte oder den vierten Teil, die in der Fuge zur Ermöglichung von Engführungen... häufig vorgenommen wird, aber auch bei freier Komposition eine Rolle spielt (961 a).

Wie im RiemannL festzustellen ist, wird im Dtsch. (etwa von C. Czerny in der zweisprachigen Ausg. von A. Reichas *Cours de Compos. mus.* ... *Vollständiges Lehrbuch d. mus. Compos.*, Wien o. J. [1834], III, 820 b) bisweilen „Verkleinerung" durch „Verkürzung" ersetzt (vgl. oben, III.), wogegen sich H. Jelinek wendet. Beide Bezeichnungen könnten nicht gleichgesetzt werden, da ihm zufolge sich letzterer Begriff allein auf das „Weglassen einzelner Töne" beim Variieren einer melodischen Gestalt bezieht (*Anleitung zur Zwölftonkompos.* I, Wien [2]1967, 10; vgl. → *Augmentatio* IV.).

Abgesehen vom ‚traditionellen' Sinn von Diminution ist im 20. Jh. vor allem im Blick auf zeitgenössische Kompositionsmethoden auch ein erweiterter Diminutionsbegriff nachzuweisen. O. Messiaen faßt darunter neben der ‚üblichen' Halbierung der Notenwerte („diminution classique") auch Verkürzungen um ein Fünftel, ein Viertel, ein Drittel (identisch mit der Wegnahme des Punktes [„retrait du point"] etwa bei einer Viertelnote), zwei Drittel, drei Viertel oder vier Fünftel (*Technique de mon langage mus.*, Paris 1944, 10). P. Boulez beschreibt in seinem Aufsatz *Éventuellement* (1952) als einfache Transmutationen rhythmischer Zellen neben der regulären Verkleinerung auch eine irreguläre, falls die Hierarchie der Zelle oder ihre Bestandteile auf verschiedene Art modifiziert werden (zit. → *Augmentatio* IV.).

In der elektronischen Musik wird der Diminutionsbegriff „nicht gebraucht", wie das Eimert/HumpertL (Regensburg [1973] [2]1977, 66 a) betont, während es das entsprechende „kompositorische Verfahren" noch gebe.

Lit.: Art. Augmentation and diminution, HarvardD, Cambridge, Mass. 1944; H. ENGEL, Art. Diminution, MGG III, 1954; Art. Diminution, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1989

Discantus / Diskant

lat. discantus (spätes 12. Jh.), zusammengesetzt aus dis, auseinander, und cantus, Gesang; auch biscantus, mit dem Präfix bis, zweimal, doppelt (seit dem frühen 14. Jh. in Quellen vornehmlich ital. oder [süd]dtsch. Provenienz);
franz. déchant, altfranz. deschant, descant, descaunt (zweite Hälfte bzw. Ende 12. Jh.);
dtsch. Discant (seit um 1300), Diskant (wohl erstmals 1739 bei L. Mizler; vgl. unten, II. (3) u. (4)(c)), vereinzelt Diskantus (etwa J. N. Forkel, *Allgemeine Gesch. d. Musik* II, Lpz. 1801, 451 ff., oder H. von Helmholtz, *Die Lehre von d. Tonempfindungen...*, Braunschweig [1863] [6]1913, 400 f.);
engl. descant oder discant, auch deschaunt, dyscant (zweite Hälfte 14. Jh.);
ital. discanto (selten).

Gleichzeitig mit dem Substantiv begegnet in den einzelnen Nationalsprachen das entsprechende Verb: lat. discantare (bei Uguccione da Pisa, *Magnae derivationes* [ausgehendes 12. Jh.], noch synonym mit de(s)cantare, schnell singen, absingen, herunterleiern, heraussingen; vgl. G. Vecchi in: Quadrivium XIII, 1, 1972, 207) mit dem häufig erscheinenden Partizip Präsens discantans und dem Gerundium (ars) discantandi;
franz. déchanter, altfranz. deschanter, descanter (zur ambivalenten Bedeutung von prov. descantar vgl. R. H. Perrin, *On Some Mus. References in Old Prov. Lit.*, JAMS IX, 1956, u. *Descant and Troubadour Melodies: A Problem in Terms*, JAMS XVI, 1963);
dtsch. discantieren (zur altfranz. Präteritalform discantoit bei Gottfried von Straßburg vgl. unten, II. (1));
engl. to descant oder discant, auch dyscant.
Als Derivat ist insbesondere die Form des nomen agentis geläufig: lat. discantor, vereinzelt discantator oder discantorista; franz. déchanteur; engl. descantor bzw. discantor; ital. biscantore; dtsch. Discantist bzw. Diskantist.

I. Im späten 12. Jh. wird der Begriff discantus als lat. Äquivalent für diaphonia geprägt zur Bezeichnung von MEHRSTIMMIGKEIT schlechthin.

II. Eng verknüpft zumal mit der Bedeutung ‚Satzart' und deshalb oftmals nur schwer davon zu trennen, figuriert discantus gleichzeitig auch als STIMMENBEZEICHNUNG.

(1) Verstanden als GEGENSTIMME zu einem schon existierenden cantus (prius factus) begegnet discantus wohl zunächst in der altfranz. Literatur.
(2) Autoren des späten 13. Jh. beziehen discantus auf die OBERE LAGENSTIMME eines mus. Satzes.
(3) Daraus entwickelt sich im Laufe des 15. Jh. die in der lat. und vor allem deutschsprachigen Musiktheorie seither übliche Bezeichnung für die HÖCHSTE STIMMENLAGE.
(4) Von der Stimmenbezeichnung ausgehend, lassen sich für discantus mehrere ÜBERTRAGUNGEN auf andere mus. Sachverhalte nachweisen. (a) Innerhalb der mit beginnendem 16. Jh. auftretenden Klassifizierung verschiedener Klausel- bzw. Kadenzformen dient das Epitheton discantus zur Kennzeichnung der KADENZFORM DER OBERSTEN STIMME MIT DER FÜR SIE TYPISCHEN TONSCHRITTFOLGE. (b) Analog zur höchsten oder zumindest oberen menschlichen Stimmengattung bezeichnet Discant bzw. Diskant im Dtsch. seit dem frühen 16. Jh. das HÖCHSTE INSTRUMENT EINES SOGENANNTEN STIMMWERKS. (c) In engstem Konnex mit der Bedeutung höchste Stimmenlage wird unter discantus bzw. Diskant seit dem 16. Jh. auch der jener Stimme zugewiesene OBERE TONRAUM verstanden. (d) Seit Mitte des 17. Jh. wird der auf der untersten Linie des Liniensystems befindliche C-SCHLÜSSEL mit Diskantschlüssel belegt. (e) Komposita wie Diskantstimmen oder -register kennzeichnen jene ORGELSTIMMEN ODER -REGISTER MIT EINEM AUF DIE OBERE KLAVIATURHÄLFTE BESCHRÄNKTEN UMFANG.

III. Zugleich mit den anderen Bedeutungen etabliert sich Ende des 12. Jh. der seither maßgebende Gebrauch von discantus für eine BESTIMMTE SATZART innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeitslehre.
(1) Eine entscheidende Implikation des Begriffs betrifft die RHYTHMISCHE AUSGESTALTUNG DER EINZELNEN STIMMEN. (a) Zunächst prägt discantus ein STRIKTER NOTE-GEGEN-NOTE-SATZ. (b) In Abgrenzung zu organum und anderen Satzarten bezeichnet discantus seit Johannes de Garlandia eine DURCHGÄNGIG MENSURIERTE SATZART. (c) Die Ablösung des Begriffs discantus vom Note-gegen-Note-Satz offenbart sich besonders in RELATION ZU CONTRAPUNCTUS.
(2) Signifikant für discantus ist eine ENGE VERKNÜPFUNG MIT DEM KONSONANZBEGRIFF.
(3) Als Satzart wird discantus außerdem durch die ART DER STIMMFÜHRUNG gekennzeichnet.
(4) Neben der mensuralrhythmisch bedingten Auffächerung des discantus-Begriffs werden andere Möglichkeiten einer UNTERGLIEDERUNG propagiert.
(5) Zur Frage, inwieweit sich die mit discantus bezeichnete Satzart als IMPROVISATORISCHES VERFAHREN darstellt, tragen die zeitgenössischen Quellen in terminologischer Hinsicht nur wenig bei.

I. Im späten 12. Jh. wird der Begriff discantus als lat. Äquivalent für diaphonia geprägt zur Bezeichnung von MEHRSTIMMIGKEIT schlechthin.
Seine Entstehung verdankt der Ausdruck – anstelle der wörtlichen Übers. dissonantia (für diaphonia), mit der er gleichwohl assoziiert wird – ursächlich einer seit dem ausgehenden 11. Jh. sich anbahnenden Entwicklung, wonach der alte Mehrstimmigkeitsbegriff diaphonia (→ *Diaphonia* III.) weniger im Sinne eines klanglichen Auseinandertönens (dissonantia) verstanden wird, sondern eher – ausgehend von der Uminterpretation des Präfix dia (über griech. δύο bzw. δίς) in duo – als Zweistimmigkeit (duplex cantus oder dualis vox), also „in Richtung der neuen, primär *stimmigen* Auffassung der Mehrstimmigkeit" (H. H. Eggebrecht in: ders. u. Fr. Zaminer, *Ad organum faciendum. Lehrschriften d. Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit*, Neue Studien zur Musikwiss. III, Mainz 1970, 193). Mithin liegt dem Begriff discantus eine veränderte Auffassung von Mehrstimmigkeit zugrunde, für die nun eine namentlich auf dem Prinzip der Gegenbewegung beruhende Eigenständigkeit der einzelnen Stimmen signifikant ist.
Der anon. Kompilationstext *De tract. tonorum* als einer von zwei ungefähr gleichzeitig entstandenen Texten, die chronologisch bisher nur ungenau einzuordnen, nach heutigem Konsens frühestens in die zweite Hälfte des 12. Jh. zu datieren sind, führt discantus zunächst in dem genannten vergleichsweise umfassenden Sinne ein (zur bestimmten mehrstimmigen Satzart vgl. unten, III. (1)(a)); dabei greift er auf Guido Aret. und Johannes Affl./Cotto zurück und deutet deren diaphonia-Definitionen (teilweise zit. → *Diaphonia* III. (2) u. (3)(b)) in zeitgemäßer Weise um.
Die dissonantia, für Johannes Affl./Cotto Definiens von diaphonia, nennt der Anon. discantus oder organum; sie werde zwischen wenigstens Zweien (Discantor und Succentor) ausgeführt, deren Stimmen voneinander getrennt sind und einträchtig auseinanderklingen und auseinandertönend übereinstimmen. Guido zufolge heiße es discantus, so oft nur eine angenehme Eintracht in unterschiedlichen Stimmen angetroffen wird; so nämlich, daß der Discantor zu dem den cantus haltenden Succentor mit verschiedenen, ähnlichen oder unähnlichen „neumae" passend auseinander läuft und beide in einzelnen Ruhepunkten in Einklang, Quarte, Quinte oder Oktave sich entsprechen. Unter ästhetischem Gesichtspunkt werde der Hörende durch den verdoppelten Gesang („modulatio") doppelt erfreut, wenn ein cantus einem anderen ähnlichen oder unähnlichen durch Beantwortung verbunden ist:

De tract. tonorum (spätes 12. Jh.), Abschn. *De discantu et organo et eis componendis* (laut Hs. London, British Library, Egerton 2888) bzw. *De dyaphonia* (laut Hs. Neapel, Bibl. Nazionale, VIII.D.12): Interpretata autem dyaphonya „dualis vox" vel „disiunctio" vel „dissonantia vocum". Unde Guido. Diaphonia vocum disiunctio sonat. Item Johannes. Dyaphonia est congrua vocum dissonantia. Hanc ergo dissonantiam discantum sive organum appellamus; agitur enim ad minus inter duos scil. discantorem et succentorem, quorum voces, ab invicem disiuncte, et concorditer dissonent et dissonanter concordent. Unde Guido Discantus dicitur, quotienscumque suavis concordia in diversis vocibus reperitur. Ita videlicet, ut succentore cantum tenente alter per diversas neumas, similes vel dissimiles, convenienter discurrat et in singulis pausationibus ambo in eadem voce vel in quarta, vel in quinta vel octava sibi respondeant. Unde Guido. Si cantus cantui simili vel dissim(i)li. responsione iungatur, audiens duplici modulatione dupliciter delectatur (ed. Schneider, *Gesch. d. Mehrstimmigkeit* II, Bln 1935, Anh., 116; vgl. *Liber musicae*, ed. Pannain, RMI XXVII, 1920, 436).

Diese allgemeine Bedeutung von discantus wird in der Folgezeit fast vollständig von der Verwendung für eine besondere Satzart innerhalb der Mehrstimmigkeit verdrängt. Ausnahmen sind in der *Discantus positio vulgaris* das Auftreten als Genus-Begriff der Mehrstimmigkeit, der in mehrere Spezies unterteilt wird (zit. → *Hoquetus* II. (1)(a)(α); zur Datierung auch → *Organum* IV. (5)), sowie zwei Passagen, in denen discantus als Synonym für diaphonia figuriert: in einem in den Hss. an R. Kilwardbys *De ortu scientiarum* (um 1250) anschließenden Text sowie im sogenannten Brügger Organum-Trakt.:

Tract. de musica (13. Jh.): Iam nunc diaphoniae, id est discantus seu organi, praecepta breviter exsequamur. Est autem diaphonia, cum plures voces disiunctae et concorditer dissonant et dissonanter concordant (ed. Hascher-Burger, in Vorb.);
Tract. de organo (erste Hälfte 14. Jh.): Dyaphonia est diuersorum sonorum apta coniunctio, necnon et diuersorum cantuum apta copulatio, quam alio nomine discantum nominamus. Est autem discantus aliquorum cantuum diuersorum consonantia, quia ubicumque est discantus necesse est quod alter cantuum ibi positorum magis basse uel magis alte se habeat quam reliquus (ed. Pinegar, *Exploring the Margins: A Second Source for Anon. 7*, Journal of Musicological Research XII, 1992, 232: 4–5).

Namentlich Jacobus Leod. rekurriert nochmals in charakteristischer Weise auf Guidos diaphonia-Bestimmung und verbindet solchermaßen den Begriff discantus mit organum und diaphonia:

Speculum musicae VII (zw. 1323 u. 1324/25): Unde discantare erat organizare vel diaphonizare, quia diaphonia discantus est, ut dicetur infra (CSM 3, VII, 8: III,5);
Guido, sub nomine diaphoniae, discantum sic describit: *Diaphonia est vocum disiunctio quam nos organum vocamus, cum distinctae voces et concorditer dissonant et dissonanter concordant.* Graece enim diaphonia, latine discantus dicitur a „dya" quod est „duo" et „phonos" quod est „sonus", quasi duplex sonus, quia distinctos simul prolatos requirit sonos (10: IV,1–2; Forts. zit. → *Organum* IV. (2)).

II. Eng verknüpft mit den anderen Bedeutungen ‚Mehrstimmigkeit schlechthin' sowie besonders ‚spezifische mehrstimmige Satzart' und deshalb oftmals

nur schwer davon zu trennen, figuriert discantus auch als STIMMENBEZEICHNUNG.

(1) Verstanden als GEGENSTIMME zu einem schon existierenden cantus (prius factus) begegnet discantus wohl noch vor dem ersten Auftreten in der Musiktheorie bereits in der altfranz. Literatur bei Chrétien de Troyes, der bei der Beschreibung von Musik als dritter der quadrivialen Künsten deschanz als Pendant zu chanz behandelt:

Erec et Enide (um 1165/70): Tex ert l'uevre d'Arimetique, / et la tierce oevre ert de Musique, / a cui toz li deduiz s'acorde, / chanz, et deschanz, et sanz descorde, / d'arpe, de rote, et de viele (ed. Roques, *Les romans* I, Paris 1952, 204: 6707 ff.).

Auch im Folgenden bedienen sich Dichter dieser Verwendungsweise, wie etwa die Verbindung mit dem jeweiligen Simplex belegt:

Anon., *Uns miracles de Nostre Dame, d'un chevalier qui amoit une dame* (13. Jh.): Que sons nouvians et cunchonnetes / Cante et descante nuit et jour (zit. nach: *Fabliaux et Contes des poètes frç.*, hg. von E. Barbazan, NA von D. M. Méon, Paris 1808, Bd. I, 352, 146 f.);
Le Roman de Tristan (Prosaversion; zw. 1215 u. 1235), Lai *D'Amours viennent li dous penser*: Dame, dame pour qui jou chant / Bas et haut, et chant et deschant, / Jou croi, se vous oés mon chant, / Vers moi ne serés si trenchant (Bd. VI, ed. Baumgartner/Szkilnik, Genf 1993, 100: XXIV,49–52);
Anon., *Durmart le Galois* (Mitte 13. Jh.): Li rois fait messe commencier / Molt hautement sens plus targier, / Li clerc lievent en haut lor chant, / Li plusor notent le deschant (ed. Stengel, Tübingen 1873, 275: 9901 ff.).

Wiederholt geschieht dies bei der Beschreibung eines Vogelkonzerts als Allegorie für eine aus verschiedenen, ‚entgegengesetzten' Stimmen bestehende Kompos.:

Gottfried von Straßburg, *Tristan* (um 1210): si [sc. waltvogelin] sungen von dem rise / ir wunne bernde wise / in maneger anderunge: / da was manc süeziu zunge, / diu da schantoit und discantoit / ir schanzune und ir refloit / den gelieben zeiner wunne (ed. Weber, Darmstadt 1967, 483 f.: 17367 ff.);
der Harder, *Der goldene Reigen* (zw. 1380 u. 1400): Man horet aber reichen schal / von quintin, quartin ane zal, / Octauus vnd auch primus donus discantirent vberal (zit. nach: *Epochen d. dtsch. Lyrik* II, hg. von E. u. H. Kiepe, München 1972, 146: 1–3);
Liederbuch d. Clara Hätzlerin (1471), *Tagweis*: Hört man sy [sc. Vögel] discantiern (ed. Haltaus, Quedlinburg u. Lpz. 1840, 17 b: 32).

Seit dem späten 12. Jh. bezeichnet discantus auch in der Musiktheorie eine Gegenstimme zu einer vorgegebenen Stimme, wobei sowohl diese selbst als auch die Beziehung beider Stimmen zueinander unterschiedlich bestimmt wird. Der Text *De tract. tonorum* geht vom Begriff für Mehrstimmigkeit schlechthin aus (zit. oben, I.) und gelangt dann zur Bezeichnung einer Gegenstimme (als deren notwendige Voraussetzung): nicht nur wird der Ausführende dieser Stimme sinngemäß so genannt („discantor"), sondern jene Bedeutung läßt sich auch in der nachfolgenden Klangschritt-Lehre beobachten (vgl. Kl.-J. Sachs, *Zur Tradition d. Klangschritt-Lehre...*, AfMw XXVIII, 1971). Dort werden Stimmführungsregeln nach einem bekannten Schema aufgezeigt, denen zufolge das Verhältnis der zwei Stimmen cantus und discantus insbesondere dem Prinzip der Gegenbewegung unterliegt, wobei sich zwischen ihnen immer eine der vier Konsonanzen Einklang, Quarte, Quinte oder Oktave ergibt:

Item si dissonaverint in octava et cantus indendatur dyatesseron, discantus remittatur dyapente et erit cum cantu et e contrario. Quia vero diversi sunt occursus et discantus, cantuum et discantuum motuum varietas diligenter consideranda est, ubi vero cantus sit intensio, ibi discantus congrua fiat remissio et e contrario, ita scil. ut vel sint in eadem voce, vel in quarta, vel in quinta, vel in octava (ed. Schneider, *Gesch. d. Mehrstimmigkeit* II, Bln 1935, Anh., 117).

Währenddessen geht der unzutreffend auch als Anon. St. Martial bekannte sogenannte Anon. La Fage von der Stimmenbezeichnung aus. Durch die Benennung discantus wird dessen Eigenständigkeit gegenüber dem cantus betont. Beide Stimmen zeichnen sich ebenfalls durch strikte Gegenbewegung aus, wobei die discantus benannte Gegenstimme dem cantus angeglichen werden müsse, indem sie auch hier ausschließlich in den erwähnten Konsonanzen verlaufen dürfe, anderenfalls sei sie kein „wahrer Discantus". Darüber hinaus dürfe die Gegenstimme im Vergleich zum cantus nicht mehr Noten aufweisen („puncti"; laut → *Punctus* IV. expliziter Hinweis auf die Schriftlichkeit dieser Musik). Wenn der Anon. anschließend als Ausnahme für diesen Note-gegen-Note-Satz den Fall beim Schlußmelisma erwähnt, wechselt die Bedeutung von discantus zur Satzart (zit. unten, III. (1)(a)):

Abschn. *De discantu simplici* [diese Rubrik fehlt in der Hs. Venedig, Bibl. Nazionale Marciana, Ms. lat. VIII, 85]: Discantus cantui debet esse contrarius, non quia cum cantu debeat personare, sed in elevatione et depositione. Quando autem cantus elevatur, discantus debet deponi; et quando cantus deponitur, discantus, ut naturaliter fiat, e contrario debet elevari. Quisquis igitur discantum bene et naturaliter cupis componere, consonantias, scil. diatessaron, diapente et diapason, utpote omnino necessarias, in promptu semper et bene notas studeas habere. Per has enim discantus omnis qui naturaliter fit componitur, et sine istis, ut vere discantus sit, nullo modo potest componi. Discantus igitur suo cantui appropinquare nullo modo debet nisi per unam harum consonantiarum, et quando cum cantu facit unisonum. Aut enim per unam de istis, scil. per diatessaron aut per diapente aut per diapason discantus cantui sonabit, aut unisonum cum cantu fecerit, aut discantus verus omnino non erit. Et hoc etiam omni cura maximaque cautela cavendum est, ne discantus plures punctos habeat quam cantus; quia aequali punctorum numero ambo debent incedere (ed. Handschin, *Aus d. alten Musiktheorie*, AMl XIV, 1942, 23 f.; vgl. die Ed. von Seay, Ann. Mus. V, 1957, 33).

Diesem einfachen discantus kontrastiert ein doppelter discantus (als Rubrik nur in der Hs. Barcelona, Bibl. de Catalunya, M. 883), wobei gerade in diesem Kontext freilich die ambivalente Bedeutung von discantus als Stimme und – pars pro toto – als Satzart deutlich zutage tritt; da jener discantus (simplex) gewissermaßen einfach und von geringerer Feinheit sei, weil es nur einen einzigen discantus über einem cantus gebe, ‚komponiere' man einen anderen als doppelten, der, in sich verschieden in der Zusammensetzung und nicht mißtönend, dem cantus mit verschiedenen consonantiae in doppelter und natürlicher Weise antworten könne:

Vides qua ratione discantus cantui appropinquet; vides nihilominus qua dulcedine consonantiarum consonent. Sed quia iste discantus [ed. Seay: cantus] quodammodo simplex est et minoris subtilitatis, quia non est nisi unus discantus super unum cantum [ed. Seay: discantum], alium duplicem componamus, qui in se compositione diversus nec dissonans uni cantui per diversas consonantias dupliciter et naturaliter respondere possit... (loc. cit. 24 bzw. 34); der Anon. nimmt dabei auf ein 3-st. Notenbeispiel Bezug, das laut H. H. Eggebrecht (*Musik im Abendland*, München 1991, 73) zum „behandelten Mehrstimmigkeitsrepertoire so gut wie keinen Bezugspunkt hat" (und aufgrund dessen ein relativ später Zeitpunkt für die Abfassung des Trakt. vermutet wird, und zwar erst im 13. Jh.).

Noch in der *Discantus positio vulgaris* (zw. 1230 u. 1240) findet sich discantus als Gegenbegriff zu C. f. („firmus cantus") wiederum im Rahmen der durch Gegenbewegung der Stimmen sich auszeichnenden Klangschritt-Lehre (ed. Cserba, Regensburg 1935, 191).

(2) Autoren des späten 13. Jh. beziehen discantus erstmals auf die OBERE LAGENSTIMME eines mus. Satzes.

Mit Franco von Köln ist insofern eine neue Reflexionsstufe erreicht, als er discantus nicht nur in dieser ‚modernen' Art versteht, zwar nur angedeutet und aus dem Kontext zu erschließen (auch die teilweise fehlerhaften Notenbeispiele bieten in dieser Hinsicht kaum Aufschluß); sondern er stellt dem Begriff nun als Pendant die Bezeichnung Tenor für die „cantustragende Tiefstimme" gegenüber (→ *Tenor* II. (1)). Diese als cantus prius factus charakterisierte Stimme heiße deshalb so, weil sie die andere, discantus genannte Stimme hält, und habe ihren Ursprung aus sich selbst; Ausnahme von diesem Abhängigkeitsverhältnis bilde der Conductus, wo cantus und discantus „vom selben" (gleichzeitig?) gemacht werde. Franco zufolge gilt für discantus aber eine ambivalente Etymologie: erstens (im Sinne einer Satzart; vgl. unten, III. (3)) leite sich der Name vom „Gesang verschiedener [Stimmen]" ab, wie es beim Conductus der Fall sei, zweitens (im Sinne einer Stimme) „vom Gesang genommen", was auf die Abhängigkeit vom Tenor zutreffe:

Ars cantus mensurabilis (um 1280) XI: Et nota quod in hiis omnibus est idem modus operandi, excepto in conductis, quia in omnibus aliis primo accipitur cantus aliquis prius factus qui tenor dicitur, eo quod discantum tenet(,) et ab ipso ortum habet. In conductis vero non sic, sed fiunt ab eodem cantus et discantus. Sed discantus dicitur dupliciter: primo dicitur discantus quasi diversorum cantus, secundo dicitur discantus quasi de cantu sumptus (CSM 18, 69: XI,26–28; vgl. CS I, 130 b).

Abweichend von Franco führt ein Anon. cod. Monacensis das Wort discantus darauf zurück, daß die so bezeichnete Stimme sich insofern abhebe, als sie „viel mehr als die anderen Stimmen durch verschiedene tactus und colores eile", womit wohl ihre rhythmische Vielgestaltigkeit angedeutet sein soll:

Musiktrakt. mit dem Incipit „Quoniam circa artem musice figurative" (Mitte 15. Jh.): Et dicitur discantus a praeposicione inseparabili dis- et a nomine cantus, quia discantus multo plus quam alie partes per diversos tactus et colores discurrit (ed. Schmid in: *Quellen u. Studien zur Musiktheorie d. Mittelalters*, Bayerische Akad. d. Wiss., Veröff. d. Musikhistorischen Kommission VIII, München 1990, 84).

Verglichen mit jener häufig tradierten ersten Ableitungsmöglichkeit werden eher selten beide Worterklärungen erwähnt oder gar nur die zweite:

Jacobus Leod., *Tract. de consonantiis mus.* (frühes 14. Jh.): Dicitur autem tenor a *teneo, -nes*, quod totum discantum tenet. Est enim fundamentum ipsius et ab ipso totus cantus debet regulari. Discantus vero dicitur quasi *de cantu*, id est tenore, sumptus, vel quasi diversorum cantus (ed. Smits van Waesberghe/Vetter/Visser, Divitiae Musicae Artis A, IXa, Buren 1988, 46: 94–96); vgl. die entsprechende Etymologie im *Speculum musicae* unten, III.;
Quartum principale (erhaltene Fass. wohl 1370er Jahre) II, 20: Sed quia discantus simplex dupliciter patet considerari, primo videlicet dicitur discantus{,} quasi diversorum cantus, secundo quasi cum cantu sumptus... (CS IV, 281 a);
Kontrapunkt-Trakt. mit dem Incipit „Quoniam homine senescente senescunt" (zweite Hälfte 15. Jh.): Discantus dicitur a dia, quod est de, et cantus quasi de cantu (ed. Gümpel/Sachs, *Der anon. Contrapunctus-Trakt. aus Ms. Vich 208*, AfMw XXXI, 1974, 94: I,5).

Ist die Bedeutung bei Franco noch undeutlich, so spricht der wenig später schreibende Anon. 4 bereits explizit von discantus als über dem Tenor gelegener und nach diesem „primus cantus" geschaffener oder gemachter Stimme:

Trakt. mit dem Incipit „Cognita modulatione melorum" (1280er Jahre) IV, 3: Cantus vel tenor est primus cantus primo procreatus vel factus. Discantus est secundo procreatus vel factus supra tenorem concordatus (ed. Reckow, BzAfMw IV, Wiesbaden 1967, 74, 6–8); vgl. die spätere Identifizierung „Discantus vel secundus cantus" (77, 15).

An anderer Stelle handelt Jacobus von discantus als einer überwiegend – wie er später einschränkt – über dem Tenor gegründeten Stimme; diesen mus. Sachverhalt sieht er analog zum Bau eines Hauses, das auch nicht ohne Fundament errichtet werden könne (ein Vergleich, dessen sich andere Autoren bei der Gegenüberstellung der Satzartbezeichnungen dis-

cantus und contrapunctus bedienen; vgl. unten, III. (1)(c)). Für Jacobus gilt discantus zudem als Oberbegriff mehrerer Gegenstimmen zum Tenor (im 4-st. Satz etwa für Motetus, Triplum und Quadruplum):

Speculum musicae VII (zw. 1323 u. 1324/25): Vel potest dici discantus a „dy" quod est „de" et cantu, quasi de cantu sumptus, idest de tenore supra quem discantus fundatur sicut aedificium aliquod supra suum fundamentum; unde ille cantus tenor dicitur quia discantum tenet et fundat. Quis enim sine tenore discantat, quis sine fundamento aedificat? (CSM 3, VII, 9: III,7–8);
Quamvis autem magis proprie uni tenori unus respondeat cantus ut sint duo cantus, possunt tamen supra tenorem unum multi fieri discantus, ut motetus, triplum, quadruplum. Et cum supra tenorem unum fit unus discantus, perfectiores et pauciores observari debent concordiae et praecipue diapente. Quanto autem plures sunt discantus, plurium concordiarum potest esse usus (9: III,11–12);
Hinc videtur esse ut discantus amplius se tenere debeat supra tenorem quam e converso, quia discantui magis congruunt voces acutae consonantiarum concordiam importantium, tenori vero graves (21: VIII,7).

Alternativ zu discantus begegnet seit dem frühen 14. Jh., vermutlich erstmals bei Philippe de Vitry, die Variante biscantus (zur Bedeutung einer bestimmten Satzart vgl. unten, III.):

Ars nova (um 1320): Nam in mensurabili musica illud videmus quod tenor alicuius moteti vel rondelli stat in b fa ♮ mi, dicendo per ♮ durum, tunc accipientem in diapente superius suum biscantum, oportet dicere mi in f acuto, et sic per falsam musicam (CSM 8, 22: XIV,3–4);
vgl. Anon. cod. Mediolanensis, *Musice compilatio* (spätes 14. Jh.?): Nota quod quando cantus ascendit, biscantus debet descendere, et e contra (ed. Gallo, *Mensurabilis musicae tract.*, AMIS I, Bologna 1966, 66: II,4);

Seit seinem Auftreten um 1330 wird der Begriff contrapunctus wiederholt mit discantus identifiziert zur Benennung einer oder mehrerer Gegenstimmen zu einem C. f. (→ *Contrapunctus* I. (2) bzw. III. (1)(a)). In dem wohl fälschlicherweise Alexander de Villa Dei zugeschriebenen *Carmen de musica cum glossis* (13. Jh.?) ist die Formulierung „biscantus species" mit „id est, contrapuncti" glossiert (ed. Seay, Colorado Springs 1977, 2); allerdings deuten die Belege sowohl für biscantus wie auch für contrapunctus auf einen wesentlich späteren Zeitpunkt (nämlich nach 1330) für die Abfassung des Gedichts und der Glossen hin, als der Hg. in Anlehnung an W. G. Waite vermutete; dieser vertrat die irrige Meinung, daß das Auftauchen des „old-fashioned term *biscantus* (and *biscantor*) instead of discantus" im 14. Jh. – falls man diese Datierung annähme – einen „flagrant archaism" bedeute (*Two Poems of the Middle Ages*, in: *Musik u. Gesch.*, Fs. L. Schrade, Köln 1963, 22).
Weitere Nachweise für eine (noch im Fall von höchster Stimmenlage gültige) Gleichsetzung von discantus und contrapunctus bieten folgende Texte:

anon. Fragment über den Kontrapunkt (14. Jh.): ...quarta (regula) quod tenore ascendente contrapunctans vel discantans potest discendere, et e converso, idest tenore descendente (CS III, 11 b);
Kontrapunkt-Trakt. mit dem Incipit „Primo sciendum est quod duodecim sunt species biscantus" (15. Jh.): Et est sciendum quod semper biscantus vel contrapunctus debet incipere a speciebus perfectis et similiter finirj dum cum penultima sit consonancia inperfecta. 2°. notandum quod quando cantus planus ascendit, biscantus vel contrapunctus debet descendere et e contrario (ed. Nalli, *Regulae contrapuncti sec. usum Regni Siciliae*, Arch. Storico per la Sicilia Orientale, Seconda Serie XXIX, 1933, 291);
Kontrapunkt-Trakt. (zweite Hälfte 15. Jh.), Incipit: Quicumque voluerit duos contrapunctus sive discantus componere super unum tenorem, debet se cavere ne duas equipollentes sive consimiles concordantias componat, ut in uno contrapunctu quintam et in alio duodecimam et e contra; aut in uno octavam et in alio duplicem octavam et e contra...; et sic de aliis, quia ibidem nulla esset diversitas... (CS III, 92 b f.);
J. Hothby, *Regulae supra contrapunctum* (vor 1487): Secunda [regula essentialis] est: quando cantus planus sive tenor est gravis, contrapunctum, sive discantum cantare acutum, et e contrario... (CSM 26, 101: 7);
vgl. *Ars componendi cantum figurativum symphonice ac dulciter sonantem* (Mitte 15. Jh.): ...contrapunctus, id est discantus, seu supremus chorus... (vgl. → *Soprano* II. (3)).

(3) Aus der oben beschriebenen Bedeutung von discantus als relativ höhere Stimme in einem mehrstimmigen Satz entwickelt sich im Laufe des 15. Jh. die in der lat. und vor allem deutschsprachigen Musiktheorie seither übliche Bezeichnung für die HÖCHSTE STIMMENLAGE. In diesem Kontext treten jenem Begriff etliche, teilweise auf ein bestimmtes Sprachgebiet eingeschränkte und hier nicht näher darzustellende Synonyme zur Seite: ital. soprano oder Varianten (→ *Soprano* II.; vgl. G. Zarlinos unten zit. Ablehnung von discantus); lat. cantus (S. Scheidt etwa differenziert zwischen lat. Cantus und dtsch. Discant in der zweisprachigen Vornotiz *Ad organistas* bzw. *An die Organisten* zu seiner *Tabulatura nova* [Hbg 1624; ed. Mahrenholz, Werke VI, Hbg 1953, o. S.]); engl. treble (vgl. den folgenden Exkurs); franz. dessus; span. triple.
In prakt. Quellen läßt sich eine entsprechende Benennung nur selten nachweisen, da hier die Oberstimme notorisch unbezeichnet ist. Discantus läßt sich beispielsweise in den beiden Oswald von Wolkenstein-Hss. Wien, Österreichische Nationalbibl., 2777 (1423/25), u. Innsbruck, Univ.-Bibl., ohne Signatur (1431/32), belegen und in drei der Trienter Codices, Museo Nazionale, 87, 89 u. 91 aus der Mitte des 15. Jh. (in einigen Stücken mit weiterer Differenzierung in discantus primus, secundus, und sogar tertius; vgl. Denkmäler d. Tonkunst in Österreich VII, Bd. 14/15, Wien 1900, XXIII). Namentlich begegnet die Bezeichnung im 15. Jh. in Liederbüchern (Schedelsches Liederbuch, Hs. München, Bayerische Staatsbibl., Cgm 810 [wohl vor 1461 bis nach 1467]; Glogau-Ms., sogenanntes Glogauer [früher:

Berliner] Liederbuch, Hs. Bln, Staatsbibl., Ms. Mus. 40098 [um 1480]), Chorbüchern (Hs. Brüssel, Bibl. Royale, 5557 [1459–80]; Hs. Rom, Bibl. Vaticana, Chigi C VIII 234 [Ende 15. Jh.]) und natürlich in Stimmbüchern des 16. Jh. (etwa bei P. Tritonius, *Odarum Horatii concentus*, Augsburg 1507, Ffm. 1532). Theor. Zeugnisse vornehmlich dtsch. Provenienz hingegen bieten seit Mitte des 15. Jh. ein reiches Belegmaterial für diese Bedeutung von lat. discantus oder dtsch. Discantus bzw. Diskant. Zu den wenigen Nachweisen aus dem nicht-deutschsprachigen Raum, speziell aus Italien, zählen ein eher retrospektiver Passus bei Vanneo sowie Zarlinos Vorbehalt gegen diese Bezeichnungsweise; konträr zum BrossardD (Paris [1703] ²1705) mit dem beispiellosen Eintrag des ital. Verweisstichwortes („*DISCANTO.* veut dire, DESSUS...", 21) erklärt deswegen Mattheson noch, es gebe im Ital. kein entsprechendes Äquivalent:

St. Vanneo, *Recanetvm de mvsica avrea* (Rom 1533) III, 1: Quamuis Discantus a nonnullis pro Suprano sit habitus sive pro parte illa caeteris altiori... (f. 70ʳ);
G. Zarlino, *Sopplimenti mvs.* (Venedig 1588) I, 3: Ne alcun negherà, che'l Concento si faccia di più uoci, percioche la parola *Discantus*, significa molteplicità di parti, uariate di Modulatione ò Aria, come sono i Contrapunti, che si fanno con diuerse Arie, se bene alcuni Musici prattici chiamano impropriamente *Discantus* quella parte che nella Cantilena è più acuta di qual si uoglia altra, che uniuersalmente dalla maggior parte de Cantori è detta Soprano (17);
J. Mattheson, *Kleine General-Baß-Schule* (Hbg 1735): Er [sc. ein ungenannter Autor] schreibt ferner den Italiänern ein Wort zu, das soll *Discanto* heissen; da es doch kein Welscher anders/ als *Canto* oder *Soprano* nennet (122).

Im 15. Jh. tritt der Ausdruck discantus erst vereinzelt auf:

Anon., *De vera et compendiosa seu regulari constructione contrapuncti* (zweite Hälfte 15. Jh.): Nona regula est de compositione vera et regulari trium chorum insimul, scilicet tenoris, medii et discantus. Prima regula est quod primo debet tenor componi a prima nota ad ultimam. Illo finito et regulariter completo, debet discantus, id est supremus chorus, de omni puncto ad punctum, id est de omni [nota] ad notam concordanter dari seu componi... (CSM 41, 59: 17–19); vgl. die Identifikation mit supranus in einem zeitgleichen Text (zit. → *Soprano* II. (1));
Anon., *Ein tütsche Musica* (1491): Item es ist zuom ersten ze wissen, / daß diese stymmen eines yeglichen Discantes / mit dem schlüssel c-sol-fa-ut uf die andren linien, / das ist uf die undristen linien an eine, soll / gsetzet werden... (ed. Geering, Bern 1964, 13 f., 14 ff.).

Erste Erklärungen von discantus für diejenige Stimme, die verschiedentlich „höchste" genannt werde und die über die anderen Stimmen hinausgehe, begegnen im frühen 16. Jh.:

N. Wollick, *Enchiridion musices* (Paris [1509] ²1512) VI, 4: Discantus est aliquorum diuersorum cantuum consonantia: quem nonnulli supremum vocant/ quasi sit illa pars cantus compositi que altitudine ceteras excedit... Nos vero discantum pro vno dumtaxat choro puta altiori accipimus (f. l i).

Diese allein die Höhe des Tonraumes betreffende Definition wird im Folgenden ergänzt durch weitere Implikationen; mit discantus sei eine von jugendlicher, Mädchen- oder Jungenstimme vorgetragene harmonia gemeint, eine liebliche Stimme, die – ausgehend von Zarlinos Vergleich der vier menschlichen Stimmengattungen mit den vier Elementen (*Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, 239; zit. → *Soprano* II. (1)) – mit dem Feuer assoziiert wird und sich durch besondere Vortrefflichkeit auszeichne, und bei deren Kompos. laut Printz bestimmte Aspekte zu berücksichtigen seien:

A. Ornitoparchus, *Musice Actiue Micrologus* (Lpz. 1517) IV, 5: Discantus est cuiuslibet cantilene pars suprema. Uel est harmonia puellari voce modulanda (f. L iij);
E. Alberus, *Novvm dictionarii genvs* (Ffm. 1540): Vox puerilis, uel dulcisona. *Discant* (f. cʳ);
J. Lippius, *Synopsis mvsicæ novæ...* (Straßburg 1612): Sunt autem Melodiæ Cardinales & Radicales, 4, duæ Extremæ Gravißima Bassus, acutißima Discantus: & duæ intermediæ, una vicinior Basso, Tenor, altera Discanto, Altus juxta διάθεσιν, 4, Elementorum, Terræ, Aquæ, Aeris, & Ignis (f. G 2ʳ);
J. Nucius, *Musices Poeticae* (Neisse 1613) VII: Prima Vox communi Vocabulo Cantus dicitur, idque κατ᾽ἐξοχὴν sicut vulgus eodem respectu Discantum, quasi dicas Biscantum ab excellentia soni nominat. Multis etiam vox suprema: item superius nuncupatur: Est autem Discantus cujuslibet Harmoniæ vox altißima, puerili aut puellari voci accommodata (f. F 2ʳ);
W. C. Printz, *Phrynis Mitilenæus, Oder Satyrischer Componist...* ([1676–79] Dresden u. Lpz. ²1696) I, 21: *Discantus* oder *Cantus* wird also genennet/ weil er am allerersten den Knaben/ so singen lernen/ vorgegeben wird...
Unter diesen Stimmen/ soll sonderlich der *Discant*, als der wegen seiner Höhe am allerleichtesten in die Ohren dringet/ zierlich/ hurtig/ schön/ lieblich/ und ohne viel und grosse Sprünge gesetzt werden (111).

Die Erörterung von discantus zeitigt dabei mitunter eigenartige etymologische Erklärungsversuche, die allesamt auf das jugendliche Alter der betreffenden Sängerinnen und Sänger gemünzt sind, sei es mit gräzistischer Tendenz (indem man von νήτη, dem terminus technicus für den höchsten Ton im griech. Systema teleion, ausgeht oder von νέος, neu, jung), sei es mit der Ableitung vom lat. Verb discere (also in Anspielung auf das jener Jugend eigene Stadium des Lernens):

S. Calvisius, *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ Sive Melodiæ Condendæ Ratio...* (Erfurt 1592) II: Et νήτην in senario *Supremam* vel *DISCANTVM*, quod in extremis sonis versaretur, & primus ad discendum pueris proponeretur, quibus maxime propter vocis acumen conveniret, Cum νεὸς unde νήτη derivatur, interdum etiam adolescentem vel puerum significet (f. B 8ʳ); vgl. A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650, V, 5; T. I, 218);
N. Gengenbach, *Musica nova, Newe Singekunst* (Lpz. 1626) III: *DISCANTUS*) etliche wollens *diriviren à verbo Disco, quòd pueris Musicam discentibus hæc vox vel pars Harmoniæ primùm proponatur, ex quâ canendi rationem discant.* Andere *expliciren* es *quasi alterum Cantum, quòd olim altera vox, quæ*

ad choralem Cantum sola accinebatur, Discantus appellaretur... (129 f.).

In Anlehnung an Nucius wird der dtsch. Ausdruck Discant über das lat. Präfix bis- ganz in jenem Sinne interpretiert:

Mattheson, *op. cit.*: Zuletzt ist unter den singenden Stimmen die höheste/ dünneste und feineste der bey uns sogenannte Discant/ oder Sopran. Von andern Stimmen kann man sagen: *cantant*, sie singen; von dieser aber *dis vel bis cantat*, sie singet und klinget doppelt: das ist zweymahl so helle und schön/ als jene; und hievon hat sie ohne Zweifel den barbarischen Nahmen, Discant (79);
L. Mizler, *Anfangs-Gründe d. General-Basses* (Lpz. 1739): Diskant soll von *bis* oder *dis cantat*, herkommen, weil sein Gesang gedoppelt schön klinget, gegen andere Stimmen (46); ganz ähnlich J. L. Albrecht, *Gründliche Einl. in d. Anfangslehren d. Tonkunst* (Langensalza 1761, 112).

Allerdings wird selbst in Deutschland der Ausdruck Discant bzw. Diskant im Laufe des 17. und 18. Jh. zunehmend ersetzt durch andere Bezeichnungen, namentlich durch Sopran. Gab H. L. Glarean für die Stimmenbezeichnung discantus noch die Begründung, „damit sie vom gemeinen Worte *Cantus* möge unterschieden seyn" –

ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ (Basel 1547) III, 13: [Cantus] Vulgus crebrius Discantum uocat, ut differat à communi nomine cantus (240; dtsch. Übers. nach WaltherL, Lpz. 1732, 211 b) –,

so gilt für J. G. Vogler jener Ausdruck als veraltet:

[sign. „25"], Art. *Discant*, Dtsch. Encyclopädie VII (Ffm. 1783): Der Name Discant aber ist veraltet, man sagt jetzo Soprano (368 a).

Gleichwohl wird diese Stimmengattung weiterhin mit dem Ausdruck Discant assoziiert:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II ([1771] Lpz. ²1792), Art. *Discant*: Eine der vier Hauptgattungen, in welche die menschliche Stimme in Ansehung ihrer Höhe eingetheilet wird, und zwar die höchste, welche nur Kinder, oder die weibliche Kehle, oder Castraten erreichen (686 b);
Der Diskant ist überall, wo er vorkommt, die Hauptstimme, weil er die höchste ist; folglich muß der Setzer allemal auch den größten Fleiß auf denselben wenden (687 a); vgl. KochL (Ffm. 1802, Art. *Diskant*, 432 f.);
A. B. Marx, *Allgemeine Musiklehre* (Lpz. 1839): D i s k a n t (die höchste Stimme) (185).

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. ist jedoch diese Bedeutung von Diskant eigentlich nur noch lexikalisch greifbar (vgl. K. Gudewill, Art. *Diskant*, MGG III, Kassel 1954, 578 ff., oder RiemannL, *Sachteil* d. 12. Aufl., Mainz 1967, Art. *Diskant*, 232 a f.).

*

Exkurs: Die im Angelsächsischen anzutreffende uneinheitliche Relation von descant und treble, ob gleichbedeutend (wie bei der eben behandelten Stimmenbezeichnung) oder divergierend (wie bei der Klassifizierung von Instr. – descant viol als der treble viol gegenüber höheres Instr. – oder bei Violin- und Diskantschlüssel – wo ersterer eine ‚höhere' Schlüsselung bedeutet; vgl. unten, II. (4)(b) bzw. (d)), akzentuiert W. Apel:

HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Descant* (1): Unfortunately, there is no consistency in the use of the terms descant and treble. As terms for the upper voice in part music, they are used synonymously; however, descant viol (recorder) is a higher (and smaller) instrument than the treble viol (recorder); on the other hand, descant clef is a „lower" clef than treble clef... (205 b).

*

(4) Ausgehend von der Stimmenbezeichnung lassen sich für discantus mehrere ÜBERTRAGUNGEN auf andere mus. Sachverhalte nachweisen, für die jeweils die im Begriff gelegenen Implikationen (als obere Lagenstimme oder höchste Stimmengattung) signifikant sind.

(a) Innerhalb der mit beginnendem 16. Jh. auftretenden Klassifizierung verschiedener Klausel- bzw. Kadenzformen (→ *Kadenz* I. (2)) dient das Epitheton discantus zur Kennzeichnung der KADENZFORM DER OBERSTEN STIMME MIT DER FÜR SIE TYPISCHEN TONSCHRITTFOLGE: Halbtonschritt abwärts (von Antepenultima zur Penultima) und Halbtonschritt aufwärts (von Penultima zur Ultima). Bezieht sich die Benennung Diskant-Klausel allein auf die oberste Stimme, so steht diese gleichwohl immer in Relation zum Tenor und dessen Tonschritten, weshalb sich in diesem Kontext auch die Bezeichnung Diskant-Tenor-Klausel eingebürgert hat.
Wohl als erster Autor bezeichnet M. Schanppecher eine der clausulae formales eigens mit clausula discantus, also in Form eines Genetivus subiectivus; obwohl sie aus drei Tönen besteht, ist nur der Aufwärtsschritt zum letzten Ton erwähnt:

Musica figurativa, in: N. Wollick, *Opus aureum musice* (Köln [1501] 1505) IV, 6: Omnis clausula discantus ex tribus notis constituta semper habebit vltimam sursum (f. H iiij'; vgl. die Ed. von Niemöller, Beitr. zur rheinischen Musikgesch. H. 50, Köln 1961, 26); vgl. A. Ornitoparchus, *Musice Actiue Micrologus* (Lpz. 1517, f. L iij' f.), H. Faber, *Musica poetica* (1548; ed. Stroux, Port Elizabeth 1976, 53), u. Fr. Beurhaus, *Erotematum musicae* ([Dortmund 1573] Nürnberg 1580, 112).

Leicht modifizierte Bestimmungen bieten Dreßler, der auf die Synkopierung der Oberstimme abhebt, und Burmeister; letztgenannter differenziert nicht nur singulär zwischen „Melodiæ Clausula" und „Clausula Harmoniæ", sondern bedient sich überdies der adjektivischen Wortfügung:

G. Dreßler, *Praecepta Mvsicae Poëticae* (hs. 1563/64): Quando binae voces ex 6 in octavam concurrunt in isto concursu 7 syncopata admittitur, ex hac syncopatione clausula Discanti et Tenoris constituitur... [folgt Notenbeispiel] (ed. Engelke, in: Gesch.-Bl. für Stadt u. Land Magdeburg XLIX/L, 1914/15, 222);

J. Burmeister, *Musica poetica* (Rostock 1606) V: Discantalis Clausula est tractulus musicus in Melodia, constans ex tribus sonis, quorum, primus est secundô in valore semel major, & ita comparatus, ut ex duabus partibus per syncopen in unum totum aut actu aut potentiâ conflatus esse videatur; secundus ita, ut à primò in proximum sequentem intervallorum gradum declinet, & ad induendum Semitonium habilis sit; tertius à secundo in eum gradum elevetur, in quô primus sonus fuit constitutus, ad periodum terminandum aptus (36); mit der Variante „[clausula] Discantualis" bereits in *Musica ἀυτοσχεδιαστικοῦ* [sic] (Rostock 1601, f. O 3).

In der dtsch. Fachsprache erscheinen gleichbedeutend das Kompositum „Discant-Clausul bzw. -Clausula" (L. Erhardi, *Compendium musices lat.-germanicum*, Ffm. 1660, 99 f., u. W. C. Printz, *Phrynis Mitilenæus, Oder Satyrischer Componist...*, Dresden u. Lpz. ²1696, 30) und die Wendung „*Discantis*irende [Clausul]" (A. Werckmeister, *Die Nothwendigsten Anm. u. Regeln wie d. B. c. oder General-Baß wol könne tractiret werden*, Aschersleben 1698, 36 f.). Zwischen beiden Ausdrücken scheint J. G. Walther zu trennen, je nachdem ob die betreffende Tonschrittfolge wie gewöhnlich im Sopran liegt oder in den Baß rückt:

WaltherL (Lpz. 1732): *Clausula Cantizans (lat.)* eine *Discant-Clausul*, bestehet aus dreyen folgender Gestalt *disponirten* Noten, deren mittlere so wol gegen die erste als letzte um ein *Semitonium majus*... fällt und steiget (170 a f.);
Cadentia Cantizans (lat.) eine *discandisirende Cadenz*, oder dergleichen Schluß heisset; wenn die in einer *Formal Cadenz* sonst gewöhnliche, nehmlich aus der *Quart* und *Terz* bestehende *Discant-Clausul* im Baß, oder in der *fundamental*-Stimme angebracht wird (124 b).

Später wird dem Begriff zudem eine Klausel mit abwärtsgerichtetem Sekundschritt von der Penultima zur Ultima subsumiert:

J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. ²1745), 51. Stück vom 18.8.1739: Die Diskantisirende [Cadenz], diese ist die gewöhnliche und die ungewöhnliche. Die erste ist, wenn ich aus dem nächsten über dem Schlußtone befindlichen Tone abwärts in den Schlußton gehe. Die andere ist, wenn ich aus dem nähesten unterliegenden Tone aufwärts in den Schlußton gehe. Diese hieß sonst die Diskantisirende, jene aber die Tenorisirende (474);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Tonschluß*: Die D i s k a n t k l a u s e l bewegt sich nemlich... entweder von der zweyten, oder von der siebenten Klangstufe in den Hauptton (1575); ähnlich die Art. *Discantclausel* im GathyL (Hbg 1835, 97 b) sowie *Discant-Clausel* in G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835, 420) u. MendelL III (Bln 1873, 180).

Lit.: C. Dahlhaus, Die maskierte Kadenz. Zur Gesch. d. Diskant-Tenor-Klausel, in: Neue Musik u. Tradition, Fs. R. Stephan, Laaber 1990.

(b) Analog zur höchsten oder zumindest oberen menschlichen Stimmengattung bezeichnet dtsch. Discant bzw. Diskant seit dem frühen 16. Jh. das höchste Instrument eines sogenannten Stimmwerks (beispielsweise bei Flöten, Pommern, Posaunen, Violen oder Zinken).
S. Virdung versteht unter Diskant-Flöte nach damaliger Gepflogenheit noch das entsprechende Instr. in seiner Alt-Lage:

Musica getutscht (Basel 1511): Ich hab in dem andern bůch eynr iettlichen flöten ein besundre verzeichnüß vnd figur gmacht Den discant eine besunder/ den tenor ein besundere/ vnd auch den basscontra/ Nach dem dann dryerlaye floten zu samen gestympt werden... (f. N); vgl. die einschlägigen Belege bei M. Agricola, *Musica instr. deudsch* (Wittenberg 1529, f. viii' u. passim).

Im zweiten Bd. *De organographia* seines *Syntagma mus.* (Wolfenbüttel 1619) beschreibt M. Praetorius die in Rede stehenden Instrumente (13 u. passim; vgl. die Zitate → *Accord* I. (3)), die er an anderer Stelle eigens Discant-Instr. nennt, wenn er auf die spezielle Instrumenten-Terminologie im Ital. hinweist, wo durch die Suffixe -one und -ino tiefe und hohe Instr. voneinander unterschieden würden:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): *Die Nomina in... Ino* Sind *Diminutiva*, Weil ihre Bedeutung verringert wird: Vnd seynd hiermit die kleine *DiscantInstrumenta* gemeinet (143, recte: 123); paradigmatisch werden „*Trombino*" für „AltPosaun" und „*Violino, Violini*" für „DiskantGeigen" angeführt.

Zumeist bedienen sich Autoren dieser Bezeichnungsweise bei der kleinsten Form der Streichinstr.:

L. Ribovius, *Enchiridion mus., oder Kurtzer Begriff d. Singekunst* (Königsberg 1638): *Violine*, ...kleine oder *Diskant* Geige (159); vgl. J. R. Ahle, *Kurze/ doch deutliche Anleitung zu d. lieblich- u. löblichen Singekunst*, hg. von J. G. Ahle (Mühlhausen 1690, 28), u. J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739, 469).

Seit Mitte des 18. Jh. ist die genannte Bedeutung obsolet und wird nur noch in Lexika tradiert (vgl. KochL, loc. cit. 434, oder G. Schilling, *op. cit.*, 420); in jüngerer Zeit ist sie häufig dem übergreifenden Stichwort *Diskant* subsumiert (so etwa in MGG III, 1954, 582, oder RiemannL, *Sachteil* d. 12. Aufl., Wiesbaden 1967, 232 b).

(c) In engstem Konnex mit der Bedeutung höchste Stimmlage und vorerst nicht davon zu trennen, wird unter discantus bzw. Diskant seit dem 16. Jh. auch der jener Stimme zugewiesene obere Tonraum verstanden. Der Ausdruck ist zunächst auf die fünf durch doppelte Minuskeln gekennzeichneten höchsten Töne (superacutae, geminatae) des mittelalterlichen Tonsystems, also die Töne a¹, b¹/h¹, c², d², e² eingeschränkt:

S. Heyden, *Musicae, id est, Artis canendi* (1537), als: *De Arte canendi* (Nürnberg ²1540) I, 2: Quinque [claves acutæ] illæ geminatæ supremæ, aa bb cc dd ee. Intensissimam enim, & acutissimam uocem ædunt, qualis fermè impubertatis est. Discantum uulgo uocamus (9); vgl. Dreßler, *op. cit.* (219), u. Fr. Beurhaus, *Musicae rudimenta* (Dortmund 1581; ed.

Thoene, Beitr. zur rheinischen Musikgesch. H. 38, Köln 1960, 29);
J. Yssandon, *Traite de la Musique Pratique* (Paris 1582) I: Av tiers ordre il y en a cinq [Clefs]. aa. bb. cc. dd. ee. nommées peracutes, & surpasssantes, qui au regard des inferieures ont leur son plus aigu, & hautain, Et ce chant se nomme communement Superius ou Discantus... (f. 5).

S. Calvisius versucht in einem zw. 1589 u. 1592 verfaßten Entwurf (Hs. Göttingen, Niedersächsische Staats- u. Univ.-Bibl., Cod. Philos. 103) zu seiner *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ*, den Ausdruck mit dem höchsten Tetrachord des spätantiken Tonsystems in Zusammenhang zu bringen:

Quartum tetrachordum hyperbolaion, sive acutissimorum sonorum vocarunt Discantum: cuius appellationis ratio in ambiguo est: quidam hanc causam afferunt, quod pueris Musicam discentibus haec pars harmoniae primum proponatur ex qua canendi rationem discant (zit. nach: C. Dahlhaus, *Musiktheor. aus d. Nachlaß d. Sethus Calvisius*, Mf IX, 1956, 132 f.).

Erst später umfasst discantus den gesamten Tonraum oberhalb etwa des c^1 (mit dem Pendant Baß für den darunterliegenden Tonraum):

Praetorius, *Syntagma mus.* III, loc. cit.: Die doppel Harffe/ weil sie so gut im Baß als im *Discant*, muß allenthalben mit Lieblichen (*pizzicate*) scharffen griffen *tractiret* werden... (147);
L. Mizler, *Anfangs-Gründe d. General-Basses* (Lpz. 1739): Den Bezirk der Tone von c^1 bis c^3, und also die zwey obersten Octaven heiset man Diskant (45);
Die Noten, so die Tone in diesem Umfang bemerken, heisen deswegen Diskantnoten... und der C Schlüssel, so unten auf der ersten Linie stehet, heiset dahero das Diskantzeichen... (ibid.);
C. Ph. E. Bach, *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* II (Bln 1762) II, 1: Ausserdem pflegt die rechte Hand mit der Oberstimme im Bezirk des Discantsystems anzufangen; wenn dasselbe die Grundstimme innerhalb ihres Baßsystems thut (36).

Dieser Sprachgebrauch hat sich bis in die neuere Zeit gehalten – so ist etwa die Rede von „Passagen im hohen Diskant" (H. Dobiey, *Die Klaviertechnik d. jungen Franz Liszt*, Diss. Bln 1932, 13) –, gilt jetzt aber auch als überholt:

K. Gudewill, Art. *Diskant*, MGG III (Kassel 1954): Wenn der c-Schlüssel auf der ersten Linie, der vom Mittelalter bis zum 19. Jh. fast ausnahmslos zur Bezeichnung der Oberst. benutzt wurde, noch vor kurzer Zeit Diskantschlüssel und nicht, wie heute, Sopran-Schlüssel genannt wurde, wenn man heute noch die obere Hälfte der Klavier-Tastatur als Diskant und die geteilten St. der Orgel als Diskantregister bezeichnet, so ist dies nur ein Zeichen dafür, daß man auf einem Teilgebiet konservativ geblieben ist. Im übrigen ist der Terminus Diskant heute nicht mehr in der Musikpraxis zu Hause (582).

(d) Seit Mitte des 17. Jh. wird der auf der untersten Linie des Liniensystems befindliche C-SCHLÜSSEL (→ *Clavis* V. u. VI.; vgl. das Zitat aus der anon. *Tütschen Musica* von 1491 oben, II. (3)), der seinen heute gängigen Namen Sopranschlüssel der ihm zugeordneten und zumeist Sopran genannten höchsten Stimmenlage verdankt (→ *Soprano* III. (2)), mit Diskantschlüssel belegt.
Zunächst bezeichnet N. Zerleder damit allerdings noch den auf der ersten, zweiten oder dritten Linie stehenden g-Schlüssel, den sogenannten Violinschlüssel:

Musica Figuralis... (Bern 1658) II: Dieser *Clavis* wird das G. genant/ vnd ist der *Discant Clavis* (4).

Erst D. Speer (*Grundrichtiger... Unterricht d. Mus. Kunst. Oder Vierfaches Mus. Kleeblatt*, Ulm [1687] ²1697, 5) differenziert zwischen „Hohem" und „Niederem Diskant Schlüssel" (für Violin- bzw. c-Schlüssel auf der ersten Linie). Der lat. schreibende Th. B. Janowka überträgt das entsprechende Adjektiv gar auf drei verschiedene Schlüssel, den c-Schlüssel auf der zweiten und ersten Linie sowie den Violinschlüssel:

Clavis Ad Thesaurum Magnæ Artis Musicæ (Prag 1701): c... aut in tertia & secunda [linea ponitur] & sic Altistica (quamvis hæc posterior etiam Semidiscantistica seu Mezosoprano dicitur, aut in prima & sic Discantistica semper vocabitur (21); in den Notenbeispielen heißen beide Schlüssel „Altus vel Discantus demissus" u. „Ordinarius Discantus" sowie der Violinschlüssel „Violinus germanicus seu Discantus altus" (22).

Seither ist jedoch, so auch im angelsächsischen Sprachraum (vgl. oben, II. (3) Exkurs), eine strikte Trennung zwischen Diskant- bzw. Sopranschlüssel und Violinschlüssel üblich. J. Mattheson (*Kleine General-Baß-Schule*, Hbg 1735, 76) etwa kennt ersteren Ausdruck nunmehr für den c-Schlüssel auf der ersten („niedriges Discant-Zeichen") oder zweiten Linie („hohes Alt-Zeichen, oder der halbe Discant-Schlüssel"), und erst später reduziert sich die Bedeutung von Diskantschlüssel oder -zeichen nochmals auf den auf der untersten Linie stehenden c-Schlüssel allein, wie die im vorigen Abschn. angeführte Textstelle von Mizler zeigt. Die allmähliche Ablösung des Diskantschlüssels seinerzeit durch den Violinschlüssel dokumentiert das KochL (loc. cit.):

Art. *Diskantschlüssel*: Er hat diesen Namen deswegen erhalten, weil man gewohnt ist, die Noten für die Diskantstimme mit dem C Schlüssel auf dieser Linie zu bezeichnen. Oft nennet man diesen Schlüssel auch das Clavierzeichen, weil ehedem in Tonstücken für Claviaturinstrumente die Oberstimme jederzeit in diesem Zeichen vorgestellet wurde. Seit geraumer Zeit bedienet man sich nicht allein in den Stimmen für diese Instrumente lieber des G Schlüssels oder des so genannten Violinzeichens, sondern man hat hier und da auch angefangen in der Diskantstimme den G Schlüssel mit dem Diskantzeichen zu vertauschen (434 f.).

Steht im Art. *Schlüssel* des HäuserL (Meissen 1828) bereits der ‚neuere' Ausdruck im Vordergrund

(„S o p r a n - [auch D i s c a n t - oder C l a - v i e r -] Schlüssel“, II, 62), so bevorzugt H. Riemann noch die ‚ältere‘ Bezeichnungsweise (*Katechismus d. Musik (Allgemeine Musiklehre)*, Lpz. 1888, 5: „Diskant-[Sopran]Schlüssel“; vgl. 7).

(e) Komposita wie Diskantstimmen oder -register kennzeichnen jene ORGELSTIMMEN ODER -REGISTER MIT EINEM AUF DIE OBERE KLAVIATURHÄLFTE BESCHRÄNKTEN UMFANG, die durch entsprechende Baßregister ergänzt werden.
Eine ausführliche Darstellung bietet Schillings *Encyclopädie* (loc. cit.):

D i s c a n t - S t i m m e n sind, in Beziehung auf Orgel diejenigen Orgelstimmen, welche lediglich für den Discant bestimmt sind. Sie werden auch h a l b e oder g e t h e i l t e Stimmen, oder auch D i s c a n t - R e g i s t e r genannt... Solche Stimmen erhalten dann zum Basse eine andere Stimme; als von eingestrichenem *c* bis dreigestrichenem *f* Hautbois, (Baßstimme) von *C* bis *h* Fagott; oder von eingestrichenem *c* bis dreigestrichenem *f Flautotrav.*, und von *C* bis *h* Gedact... Ist die Stimme, wenn sie im Discante steht, eine Flötenstimme, so sagt man Discantflöte, steht sie im Basse, Baßflöte (420 f.); vgl. MendelL III (Bln 1873, Art. *Discant-Stimmen*, 180).

Wie andere Verwendungsweisen auch ist diese Bedeutung von Diskant heutzutage veraltet und wird seit dem ausgehenden 19. Jh. allenfalls dem allgemeinen Begriff Diskant untergeordnet (vgl. das Zitat von Gudewill oben, II. (4)(c)).

III. Gleichzeitig mit den in den Abschn. I. bzw. II. dargestellten Bedeutungen von discantus als Mehrstimmigkeit schlechthin und spezieller als Gegenstimme zu einem vorgegebenen C. f. etabliert sich Ende des 12. Jh. der seither maßgebende Gebrauch dieses Begriffs für eine BESTIMMTE SATZART innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeitslehre.
Die Benennung erfolgt namentlich mit Blick auf das zeitlich zwischen etwa 1160/80 und 1230/50 anzusetzende Notre-Dame-Repertoire. So apostrophiert der Anon. 4 beispiellos Perotin als „besten Discantus-Komponisten“, indem er das von Leonin, dem „besten Organum-Komponisten“, geschaffene *Magnus liber organi* kürzend überarbeitet habe – was wohl insbesondere den Austausch der Halteton-(Organum-)Partien durch einen Note-gegen-Note-(Discantus-)Satz bedeutet – und weit bessere Clausulae oder Puncta verfertigt habe:

Trakt. mit dem Incipit „Cognita modulatione melorum“ (1280er Jahre) II: Et nota, quod magister Leoninus, secundum quod dicebatur, fuit optimus organista, qui fecit magnum librum organi de gradali et antifonario pro servitio divino multiplicando. Et fuit in usu usque ad tempus Perotini Magni, qui abbreviavit eundem et fecit clausulas sive puncta plurima meliora, quoniam optimus discantor erat, et melior quam Leoninus erat (ed. Reckow, BzAfMw IV, Wiesbaden 1967, 46, 5–10).

Zumeist gleichrangig mit anderen behandelt, erfährt die mit discantus belegte Satzart gelegentlich auch eine besondere Hochschätzung, etwa beim Anon. St. Emmeram, dem zufolge sie die Haupt- oder Ursprungsgattung für alle anderen „cantuum genera“ darstellt, da diese im discantus enthalten und generell auf ihn zurückführbar seien:

De musica mensurata (1279) V, 1: ...[discantus] qui est genus et vinculum ad omnium cantuum genera principale vel radicale, nam in eo omnium cantuum genera continentur, et ad eum sunt generaliter reducenda (ed. Yudkin, Bloomington u. Indianapolis 1990, 270, 4–6).

Auch wenn sich die Definitionen von discantus zumeist auf einen zweistimmigen Satz beziehen, was häufig nur indirekt angesprochen wird etwa in der Anweisung für eine Gegenbewegung der Stimmen (vgl. unten, III. (3)), so impliziert der Begriff genauso einen drei- oder mehrstimmigen Satz. Lambertus zufolge sind zwei oder drei Stimmen beteiligt (zit. unten, III. (1)(b)), während der im folgenden Abschn. zit. Walter Odington discantus etymologisch als „Gesang wenigstens zweier [Stimmen]“ deutet (und zudem die Stimmen Duplum, Triplum und Quadruplum erwähnt). Eine zentrale Belegstelle in diesem Kontext bildet jene Passage bei Jacobus Leod., der discantus hier nicht mehr wie früher mit diversus erklärt (vgl. oben, II. (2)):

Speculum musicae VII (zw. 1323 u. 1324/25): Quantum ad primum discantus uno modo dicitur a „dya“, quod est „duo“, et cantus, quasi duplex vel duo cantus, seu duorum cantus quia, etsi possit esse plurium, magis proprie tamen est duorum (CSM 3, VII, 8: III,2); vgl. die beiden Passagen mit der für den Konnex discantus – diaphonia relevanten Wortkette dis – griech. δίς – duo sowie mit der Formulierung „zwei oder mehrere Stimmen“ im Kontext des Konsonanzbegriffs (zit. oben, I., bzw. unten, III. (2)).

Die Prädominanz der Zahl 2 für die Stimmenanzahl dürfte auch der Anlaß für die seit dem frühen 14. Jh. gängige Variante biscantus sein (vgl. die entsprechenden Nachweise unten, III. (1)(c) u. (3)):

Proportions-Trakt. mit dem Incipit „De modo accipiendo“ (14. Jh.): Sciendum est quod triplex et quadruplex est modus biscantandi (ed. Gallo, *Mensurabilis musicae tract.*, AMIS I, Bologna 1966, 59: II,1);
Jacopo da Bologna, *L'arte del biscanto misurato* (Mitte 14. Jh.; ed. Wolf in: Fs. Th. Kroyer, Regensburg 1933, 17 ff.).

Beide Versionen, dis- und biscantus, behandelt Paolo da Firenze völlig austauschbar, wie ein Vergleich seiner *Ars ad discantandum* [bzw. *adiscendum*] *contrapunctum* (um 1400) in den beiden Hss. (Florenz, Bibl. Medicea-Laurenziana, Ashb. 1119, u. Siena, Bibl. Comunale, L V 36) lehrt (ed. Seay in: L'Ars nova ital. del Trecento I, 1959, bzw. ed. Scattolin, Quadrivium XV, 1974). Noch J. L. Ortigues *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant* (Paris 1854) verzeichnet neben dem extensiven Art. *Déchant* einen

eigenen Art. *Biscantus* mit dem Hinweis auf die frühere Synonymität mit discantus:

BISCANTUS, *chant double*. – Ce n'était autre chose que le déchant, *discantus*, que certains auteurs ont appelé *biscantus* (168).

(1) Eine entscheidende Implikation von discantus betrifft die RHYTHMISCHE AUSGESTALTUNG DER EINZELNEN STIMMEN. Für die Begriffsgeschichte ist in dieser Hinsicht insbesondere die Dichotomie von discantus und organum (→ *Organum* IV. (3)) als zwei Grundformen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit charakteristisch; Franco etwa versteht unter dem ersten Ausdruck eine schlechthin oder durchgängig mensurable und unter dem zweiten eine (nur) teilweise mensurable Form, wohingegen Walter Odington dem mensurablen discantus gegenüber das von ihm als „älteste Gattung" diskreditierte organum gar als unmensurabel hinstellt:

Franco von Köln, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280) I: Dividitur autem mensurabilis musica in mensurabilem simpliciter et partim. Mensurabilis simpliciter est discantus, eo quod in omni parte sua tempore mensuratur. Partim mensurabilis dicitur organum pro tanto quod non in qualibet parte sua mensuratur (CSM 18, 25: I,7–9);
Walter Odington, *Summa de speculatione musicae* (zw. 1298 u. 1316) VI: Nota quod est autem unum genus cantus organici in quo tantum attenditur cohaerentia vocum immensurabilium et organum purum appellatur. Et hoc genus antiquissimum est et duorum tantum. Et aliud est genus in quo attenditur consonantia vocum et mensurationem in duplici aut triplici, quadruplici et dicitur discantus, quasi duorum cantus {cantuum laut CS I, 245 b} ad minus (CSM 14, 139: XI,2–4).

(a) Zunächst prägt discantus ein STRIKTER NOTE-GEGEN-NOTE-SATZ; dieses Merkmal bildet überdies anfangs das einzige Unterscheidungskriterium zum Begriff organum, der gleichzeitig auf einen melismatischen Haltetonsatz eingeengt wird (→ *Organum* IV. (4)) und den folglich eine unterschiedliche Anzahl von Tönen im C. f. und Gegenstimme(n) kennzeichnet. Für den Begriff discantus ergibt sich damit aber der eigentümliche Sachverhalt, daß er – in konsequenter Limitierung seines buchstäblichen Auseinandertönens oder -klingens allein auf das gleichzeitige Zusammentreffen zweier oder mehrerer Töne in den verschiedenen Stimmen – als neues Wort einem älteren kompositorischen Verfahren, nämlich dem einfachen Note-gegen-Note-Satz assoziiert wird. In dem Text *De tract. tonorum* (zweite Hälfte des 12. Jh.), der zunächst discantus als Synonym zu organum für ‚Mehrstimmigkeit schlechthin' einführt, tritt erst im Anschluß an die Klangschritt-Lehre ein freilich noch undeutlich formulierter Bedeutungsunterschied zwischen beiden Begriffen zutage; laufe der discantus in einfachen „notae vel neumae" auseinander, so das organum entweder in einfachen oder verschiedenen:

Item consideranda est differentia inter discantum et organum. Discantus namque tantum in simplicibus notis vel neumis discurrit; organum vero tum in simplicibus, tum in diversis (ed. Schneider, *Gesch. d. Mehrstimmigkeit* II, Bln 1935, Anh., 117); der verkürzende Passus „organum vero tum in diversis" im *Liber musicae* (ed. Pannain, RMI XXVII, 1920, 438), wodurch der Gegensatz zwischen beiden Satzarten akzentuiert würde, ist gemäß der Hs. Neapel, Bibl. Nazionale, VIII. D. 12, im eben zit. Sinne zu emendieren.

Eine deutlichere Begriffsbestimmung bietet der zeitgleiche sogenannte Anon. La Fage, der beim Hinweis auf die gleiche Anzahl von Noten in discantus und cantus von der Stimmen- zur Satzartbezeichnung wechselt (zit. oben, II. (1)). Um den discantus schöner und anmutiger zu machen, könne man am Schluß der Klausel einige Melismen des organum beimischen, obwohl dies eigentlich gegen die Natur des discantus verstoße; denn wenn bei solchen Ausschmückungen übertrieben werde, schaffe man ein organum und zerstöre den discantus. Den hier angedeuteten Unterschied präzisiert der Autor später; im discantus antworte die Gegenstimme ihrem Cantus mit der gleichen Anzahl von Noten, während es im organum nicht diese „Gleichheit der Noten" (aequalitas) gebe, sondern die Gegenstimme dem Cantus in einer unbegrenzten Vielzahl und mit einer gewissen wunderbaren Beweglichkeit gleiche:

Sed si forte in fine clausulae in ultima aut in penultima dictionis syllaba, ut discantus pulchrior et facetior habeatur et ab auscultantibus libentius audiatur, aliquos organi modulos volueris admiscere, licet facere, quamvis natura hoc non velit auferre. Aliud enim discantus, aliud organum esse cognoscitur. Proinde cum deflorare finem clausulae volueris, vide, ne nimios modulos per nimium saepius discantui misceas, ne, cum discantum facere putaveris, organum aedifices et discantum destruas (ed. Handschin, *Aus d. alten Musiktheorie*, AMl XIV, 1942, 24; vgl. die Ed. von Seay, Ann. Mus. V, 1957, 33 f.);
Inter discantum vero et organum hoc interesse probatur, quod discantus aequali punctorum numero cantui suo per aliquam semper consonantiarum respondet aut compositio facit unisonum; organum autem non aequalitate punctorum, sed infinita multiplicitate, ac mira quadam flexibilitate cantui suo concordat (25 bzw. 35).

*

Exkurs: Die zumal in frühen zeitgenössischen Quellen pointierte Gegenbewegung als Implikation von discantus dient H. Riemann insofern zur begrifflichen Trennung zwischen organum und discantus, als erstgenannter Satzart im 11. Jh. primär eine Parallelführung der Stimmen zugrunde liege, für zweitgenannte dagegen seit Johannes Affl./Cotto, also der Zeit nach 1100, unter anderem die Gegenbewegung bestimmend sei:

Gesch. d. Musiktheorie im IX.–XIX. Jh. ([Lpz. 1898] Bln ²1921), 5. Kap. *Der Dechant im XII. Jh.*: Konnten wir in dem durchgeführten Parallel-ORGANUM der *Musica enchiriadis* nicht wohl etwas anderes sehen als das Ergebnis der Einzwängung einer naturwüchsigen primitiven Mehrstimmigkeit in die Schraubstöcke einer schematischen Theorie, welche freilich schwerlich jemals das Vorbild vollständig

hat verdrängen können, so finden wir in dem wohl im zwölften Jahrhundert zuerst in seiner reinen Gestalt aufgestellten DISCANTUS *(Déchant)* eine zweite Art solcher Kristallisation der jungen Mehrstimmigkeit in der Retorte der Theoretiker. In dem *reinen Discantus* kommt die antike Konsonanzenlehre noch einmal ganz zur Geltung, derart, daß sogar *die Quarte, das Vorzugsintervall des* ORGANUM, *ganz verschwindet* und nur mehr die beiden ersten Konsonanzen, die *Oktave* (bzw. der *Einklang*) und die *Quinte* als zulässige Intervalle aufgestellt werden, und zwar möglichst in *stetem Wechsel* und unter Vorschrift der *Gegenbewegung*. In seinen Anfängen ist der DISCANTUS noch durchaus wie das ORGANUM an den *gleichzeitigen Vortrag desselben Textes durch beide Stimmen gebunden, aber von Intervall zu Intervall mit Gegenbewegung, unter alleiniger Anwendung von Einklang (Oktave) und Quinte (Duodezime)* (97).

Diese Polarisierung kritisiert E. Steinhard; ihm zufolge „können wir es als erwiesen ansehen, daß die Organumtraktate des 12. Jahrhunderts eine prinzipielle Scheidung von den sog. Diskanttraktaten der gleichen Epoche, die überdies – und gerade die „späten" – fast ausnahmslos mit „De organo" überschrieben sind, nicht benötigen" (*Zur Frühgesch. d. Mehrstimmigkeit*, AfMw III, 1921, 227). Der Argumentation Steinhards sich anschließend, resümiert J. Handschin:

Zur Gesch. d. Lehre vom Organum (ZfMw VIII, 1925/26): Riemann faßt die Traktate bis Cotto als Organumtraktate auf, während Cotto mit seiner ausgesprochenen Betonung der Gegenbewegung den Übergang zu den Diskanttraktaten bezeichnet und sodann im 12. Jahrhundert eine Reihe von Theoretikern, welche die Gegenbewegung als Regel aufstellen, den Diskant vertreten. Demgegenüber bekennt sich Steinhard zu der Meinung, daß die von Riemann als Diskanttraktate rubrizierten Schriften nicht eine neue Kunstart repräsentieren, sondern höchstens innerhalb derselben Kunstart das Prinzip der Gegenbewegung augenfälliger zur Darstellung bringen... Von beiden Seiten wird also – nur in verschiedenem Grade – anerkannt, daß die Gegenbewegungsregeln sich nach Cotto schärfer herauskristallisieren..., und es handelt sich nur darum, ob der tatsächlich später als „Organum" und „Diaphonie" auftretende Name „Diskant" eben dieses ausgeprägtere In-die-Erscheinung-Treten der Gegenbewegung bezeichnet (331).

*

(b) Noch immer explizit in Abgrenzung zu organum, nun aber auch zu anderen Satzarten wie Hoquetus (→ *Hoquetus* II.) bezeichnet discantus seit Johannes de Garlandia eine DURCHGÄNGIG MENSURIERTE SATZART. Anstelle von aequalitas bedient sich der Autor des logischen bzw. geometrischen Terminus aequipollentia, der bei ihm die „,Gleichgeltung' zwischen Quantitätsabschnitten unterschiedlicher Faktur" bedeutet (Haas 1984, 125, Anm. 153), bezogen etwa auf die Notenwertfolgen Longa-Brevis-Longa-Brevis im 1. Modus und Longa-Brevis-Brevis (vor Longa) im 3. Modus. Bereits ganz dem Begriff musica mensurabilis subsumiert, wird discantus als eine Species (neben → *Organum* IV. (5) u. → *Copula* IV. (1)) erklärt mit dem Er- bzw. Zusammenklingen einiger verschiedener Gesänge gemäß einem Modus und gemäß der (rhythmisch-proportionalen) Gleichgeltung seines gleichgeltenden (cantus); daß dieses Partizip Präsens die zum Tenor hinzugefügte zweite Stimme meint, geht aus einem entsprechenden Zusatz in der geringfügig erweiterten Parallelstelle hervor:

De mensurabili musica (um 1240; nach anderer Ansicht später: um 1250 [laut M. Bernhard in: Gesch. d. Musiktheorie III, Darmstadt 1990, 73] bzw. 1260er Jahre [laut Haas 1984, 150]): Unde discantus est aliquorum diversorum cantuum sonantia secundum modum et secundum aequipollentis sui aequipollentiam per concordantiam. Et sunt tot species sicut et in modo a parte aequipollentis, qui dicitur secundus cantus, quot a parte tenoris, qui dicitur primus cantus (ed. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972, 74 f.: XI,3–4; vgl. 35: I,4); fast wörtlich übernommen vom Anon. St. Emmeram, *De musica mensurata* (1279; ed. Yudkin, Bloomington u. Indianapolis 1990, 270, 18–22), u. dem in Francos Tradition stehenden Anon. II aus CS I (Ende 13. Jh.; ed. Seay, Colorado Springs 1978, 30), mit Ergänzungen noch von einem Anon. cod. Vratislaviensis (um 1400; ed. Wolf, *Ein Breslauer Mensuraltrakt. d. 15. Jh.*, AfMw I, 1918/19, 331 a) u. einem Anon. cod. Monacensis (Mitte 15. Jh.; ed. Schmid, *Der Musiktrakt. aus Clm 26812*, in: *Quellen u. Studien zur Musiktheorie d. Mittelalters* I, Bayerische Akad. d. Wiss., Veröff. d. Musikhistorischen Kommission VIII, München 1990, 84).

Hinsichtlich der jeweiligen rhythmischen Ausgestaltung unterteilt Johannes de Garlandia discantus gemäß den verschiedenen, minutiös dargestellten Kombinationsmöglichkeiten der insgesamt sechs Modi, je nachdem ob in beiden Stimmen der 1., 2., 6. Modus (als rectus modus) oder der 3., 4., 5. Modus (als modus per ultra mensuram) auftritt oder ob sich je ein Modus beider Arten gegenüberstehen (→ *Modus* [Rhythmuslehre] I. (1)):

Et notandum, quod sunt tres species discantus: aut rectus modus contra rectum, aut modus per ultra mensuram contra modum per ultra mensuram, aut rectus contra per ultra mensuram (76: XI,16–19).

Im Gegensatz zum ersten, den Konsonanzbegriff betreffenden Teil seiner discantus-Bestimmung (vgl. unten, III. (2)), erfährt der zweite, auf den rhythmischen Aspekt bezogene Teil Präzisierungen und Erweiterungen entsprechend der jeweils veränderten kompositionsgeschichtlichen Situation, indem etwa der allmählichen Erweiterung des Notenwertrepertoires Rechnung getragen wird. Lambertus erwähnt lediglich längere und kürzere Notenwerte:

Tract. de musica (um 1275): Discantus vero est aliquorum diversorum generorum cantus duarum vocum sive trium in quo trina tantummodo consonantia concurrit, scilicet diatessaron, diapente et diapason, per compositionem longarum breviumque figurarum, secundum dualem mensuram naturaliter proportionata manet (CS I, 269 a; emendiert nach der Hs. Siena, Bibl. Comunale, L. V. 30, f. 24ʳ); die ungewöhnliche (auf einem Schreibfehler beruhende?) Formulierung „secundum dualem [dulcem laut MignePL XC, 923] mensuram" modifiziert Jacobus Leod. (*Speculum musicae* VII; zw. 1323 u. 1324/25) beim Zitieren des betreffenden, von ihm einem Aristoteles zugeschriebenen Passus in „secundum debitam mensuram" (CSM 3, VII, 12: V,8),

womit er sich an der wiederholt auftretenden Formel „per debitas figuras" zu orientieren scheint (siehe folgende Zitate).

Demgegenüber bietet Franco von Köln eine die Semibrevis einbeziehende Erklärung von discantus als Zusammenstimmung einiger verschiedener Gesänge, in der jene verschiedenen Gesänge durch Longen, Breven und Semibreven proportional angeglichen werden und „aufgeschrieben durch passende Figuren miteinander proportioniert" bezeichnet sind; diese Begriffsbestimmung wird unter teils ausdrücklicher Berufung auf ihn oftmals nachgeschrieben:

Ars cantus mensurabilis (um 1280) II: Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces longas, breves vel semibreves proportionaliter adaequantus, et in scripto per debitas figuras proportionari ad invicem designantur (CSM 18, 26: II,1; vgl. CS I, 118 b); vgl. Marchettus de Padua, *Pomerium* (zw. 1318 u. 1319; CSM 6, 184: III,1,1), Jacobus Leod., *op. cit.* (CSM 3, VII, 10: IV,6), J. Hauboys [Hanboys], *Summa* (um 1375; ed. Lefferts, Lincoln u. London 1991, 182 ff., 26 ff.), sowie – mit geringfügiger Modifizierung – Nicolaus de Capua, *Compendium mus.* (1415; ed. La Fage, *Essais de diphthérographie mus.*, Paris 1864, 310), u. B. Rossetti, *Libellus de rudimentis musices* (Verona 1529; ed. Seay, Colorado Springs 1981, 9 f.).

Im 14. Jh. wird schließlich die Minima hinzugefügt, die zwar schon Petrus dictus Palma ociosa im *Compendium de discantu mensurabili* (1336) ausdrücklich dem Begriff von discantus subsumiert – indem er von zwölf Modi oder Maneries handelt, wie der discantus auszuschmücken sei und die dem modus perfectus/imperfectus, tempus perfectus/imperfectus und der prolatio maior/minor untergeordnet seien (ed. Wolf, *Ein Beitr. zur Diskantlehre d. 14. Jh.*, SIMG XV, 1913/14, 517) –, ohne aber diesen auf die Relation von Semibrevis und Minima gemünzten Begriff prolatio in seine discantus-Definition selbst zu integrieren. Eine solche Einbindung läßt sich erst in der zweiten Jahrhunderthälfte nachweisen:

Quartum principale (erhaltene Version wohl 1370er Jahre) II, 11: Unde discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces longas et breves et semibreves atque minimas proportionabiliter adæquantur, et in scripto per debitas figuras proportionatæ ad invicem designantur (CS IV, 278 a);
Ars et practica cantus figurativi (zweite Hälfte 15. Jh.): Discantus est diversorum cantuum secundum modum, tempus ac prolationem per figuras longas, breves et consimiles adinvicem proportionalis consonantia (CSM 41, 36: 2).

Verglichen mit der ‚alten' Franconischen Bestimmung definiert J. Tinctoris in einer ‚neuen', nämlich – was den rhythmischen Aspekt anlangt – sehr verallgemeinerten Form discantus als „ein durch verschiedene Stimmen und durch Noten von bestimmtem Zeitwerth hervorgebrachter Gesang":

Terminorvm Mvsicæ Diffinitorivm (um 1472/73; gedr. Treviso 1495): Discantus est cantus ex diuersis uocibus & notis certi ualoris æditus (f. a vi'); dtsch. Übers. von H. Bellermann in: Jb. für mus. Wiss. I, 1863, 82.

Diese Bestimmung wird wenigstens bis Ende des 16. Jh. tradiert, auch wenn seither die Verwendung von discantus für eine bestimmte mehrstimmige Satzart weitgehend als anachronistisch gelten kann; Ornitoparchus etwa betont das Antiquierte dieser Bedeutung (gegenüber der ‚modernen' Stimmenbezeichnung):

N. Wollick, *Enchiridion musices* (Paris [1509] [2]1512) VI, 4: Discantus vt Johannes Tinctor inquit: est cantus ex diuersis vocibus et notis certi valoris editus (f. I i);
A. Ornitoparchus, *Musice Actiue Micrologus* (Lpz. 1517) IV, 5: Discantus, vt Tinctor refert. Est cantus diuersis vocibus constitutus. Dicitur enim discantus, quasi diuersus cantus. Quo nomine omnem mensuralem cantilenam veteres nominabant (f. L iij); vgl. Th. Horner, *De ratione componendi cantvs* (Königsberg 1546; ed. Hüschen, in: Musik d. Ostens IV, 1967, 156);
Anon., *The Pathway to Musicke* (London 1596): It is a song made of diuers voyces, and noates of certaine value (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary...*, Cambridge 1995, 106 a).

(c) Die Ablösung des Begriffs discantus vom Note-gegen-Note-Satz, an dessen Stelle als Kriterium die aequipollentia größerer rhythmischer Einheiten (perfectiones) tritt, offenbart sich insbesondere in RELATION ZU CONTRAPUNCTUS, dem seit etwa 1330 greifbaren Terminus (→ *Contrapunctus* I. (2)). Anders als im Fall der gleichbedeutenden Stimmenbezeichnungen (vgl. oben, II. (2)) wird zwischen beiden Bezeichnungen für bestimmte Satzarten zunächst insofern differenziert, als contrapunctus auf einen Note-gegen-Note-Satz eingeschränkt ist und dis- bzw. biscantus den (rhythmisch vielgestaltigen) mehrstimmigen Satz überhaupt meint. Petrus dictus Palma ociosa, der den Ausdruck contrapunctus selbst noch nicht verwendet oder kennt, spaltet in diesem Sinn den Begriff discantus in „einfach" und „mit Blüten geschmückt" auf (für einen Note-gegen-Note-Satz bzw. mehrstimmigen Satz überhaupt):

Compendium de discantu mensurabili (1336): Unde notandum est, quod omnis simplex discantus, qui nihil aliud est quam punctus contra punctum sive notula naturalibus instrumentis formata contra aliam notulam, simpliciter potest componi et ordinari ex unisono, semiditono, ditono, diapente, tono cum diapente et diapason (ed. Wolf, *Ein Beitr. zur Diskantlehre d. 14. Jh.*, SIMG XV, 1913/14, 508);
...sic omnis discantus de floribus musicae mensurabilis adornatur et etiam decoratur. Dicunt enim flores musicae mensurabilis, quando plures voces seu notulae, quod idem est, diversimode figuratae secundum uniuscuiusque qualitatem ad unam vocem seu notulam simplicem tantum quantitatem illarum vocum continentem iusta proportione reducuntur (516 f.).

Die angesprochene Gegenüberstellung von discantus und contrapunctus in der Weise, daß der Note-gegen-Note-Satz als Grundlage („fundamentum") des mehrstimmigen Satzes überhaupt gilt, wobei man sich gern der Metapher des Hausbaues bedient

(zum selben Bild bei den Stimmenbezeichnungen vgl. oben, II. (2)), begegnet wohl zum ersten Mal Mitte des 14. Jh. und ganz ähnlich in späteren Texten:

Kontrapunkt-Trakt. mit dem Incipit „Cum notum sit" (Mitte oder zweite Hälfte 14. Jh.): Contrapunctus non est nisi punctum contra punctum ponere vel notam contra notam ponere vel facere, et est fundamentum discantus. Et quia sicut quis non potest edificare, nisi prius faciat fundamentum, sic aliquis non potest discantare, nisi prius faciat contrapunctum (CS III, 60 b);
Kontrapunkt-Trakt. (zweite Hälfte 14. Jh.), Incipit: Nota quod contrapunctus est fundamentum biscantus Et sicut edificium non potest regi sine fundamento ita non possumus bene et congrue biscantare nisi prius sciamus bene contrapunctum (ed. Nalli, *Regulae contrapuncti sec. usum Regni Siciliae*, Arch. Storico per la Sicilia Orientale, Seconda Serie XXIX, 1933, 287); vgl. den Trakt. mit dem Incipit „Sciendum est quod contrapuntum est fundamentum biscanti" (14./15. Jh.; zit. in: Gesch. d. Musiktheorie V, Darmstadt 1984, 186), Nicolaus de Capua, *Compendium mus.* (1415; ed. La Fage, *Essais de diphthérographie mus.*, Paris 1864, 335), u. Philippoctus de Caserta, *Regule contrapuncti* (vor 1435; ed. Scattolin, in: L'ars nova ital. del trecento V, 1985, 237).

Diese Differenzierung wird vereinzelt selbst dann noch beibehalten, wenn sich in der zweiten Hälfte des 15. Jh. der contrapunctus-Begriff in simplex und diminutus aufspaltet (Note-gegen-Note-Satz bzw. „verzierter" mehrstimmiger Satz generell; → *Contrapunctus* IV. (2)). Discantus wird nun mit contrapunctus diminutus identifiziert, wie Fr. Salinas' Bemerkung, „discantum..., quod practici contrapunctum diminutum appellant" (*De Musica*, Salamanca 1577, 284), oder das Zitat von G. B. Doni zeigt:

Trattato della musica scenica (um 1635), cap. XLII, in: *De' Trattati di mvsica* [=*Lyra barberina* II] (Florenz 1763): ...e di qui è, che nel Contrapunto diminuito, detto *Discantus* da' Latini, come anco lo dicono oggi i Tedeschi, e Inglesi, tenendo fermo per esempio la voce del Basso, se il Soprano proferirà più note, o suoni diversi, vicendevolmente consonanti, e dissonanti... (121).

Eine (in dieser Hinsicht womöglich irrtümliche) begriffliche Gleichsetzung von dis- bzw. biscantus und contrapunctus begegnet selten, etwa in Borbos Bemerkung über das dritte Buch von Goscalcus' 1375 beendeter Traktat-Trilogie oder in einer auf Johannes de Garlandia zurückgehenden discantus-Definition:

G. Borbo, Proportions-Trakt. (Mitte 15. Jh.; Hs. Catania, Bibl. Riunite Civica e Antonio Ursino Recupero, D 39): Tertius de contrapuncto qui biscantus vocatur (zit. nach: F. A. Gallo, *Musica, poetica e retorica nel quattrocento: l'Illuminator di Giacomo Borbo*, Rivista ital. di musicologia X, 1975, 73, Anm. 8);
Kontrapunkt-Trakt. mit dem Incipit „Quoniam homine senescente senescunt" (zweite Hälfte 15. Jh.): Contrapunctus aut discantus est diuersorum cantuum in vnum redacta sonantia in vnum corpus armonicum, quod plures in se continet voces (ed. Gümpel/Sachs, *Der anon. Contrapunctus-Trakt. aus Ms. Vich 208*, AfMw XXXI, 1974, 94: I,1); → *Contrapunctus* IV. (1).

Ungeachtet der im vorigen Abschn. angeführten Belege wie auch dieser Nachweise nimmt die Relevanz von discantus (gerade gegenüber contrapunctus) als Satzartbezeichnung auf dem Kontinent rasch ab, was noch folgender Lexikon-Eintrag reflektiert:

Encyclopédie IV (Paris 1751): DECHANT, s. m. (*Musiq.*) terme ancien par lequel on désignoit ce que nous entendons par le *contrepoint* (664 b).

Konträr dazu kennzeichnet die engl. Musiktheorie des 16. bis 18. Jh. geradezu eine Präferenz für den Begriff discant bzw. descant (→ *Contrapunctus* IV. (2)(a) Exkurs 2), indem er als Oberbegriff für contrapunctus (counterpoint) fungiert oder in einfach und figuriert unterteilt wird:

(Schottischer) Anon., *Art of Mvsic* (um 1580): It [sc. Discant] is ane Melodius consonance of harmony quilk be Numeris artificiall dois mak diuisions and fraction of notte mensurall. Puttand them in dyverss concordis intermixtie fluresing craftelly vpone sympill and mensurall grundis... (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary...*, Cambridge 1995, 106 a);
Th. Morley, *A Plaine and Easie Introd. to Pract. Mvsicke* (London 1597) II ...*treating of Descant*: The name of Descant is vsurped of the musitions in diuers significations: some time they take it for the whole harmony of many voyces: others sometime for one of the voyces or partes: & that is, when the whole song is not passing three voyces (70; vgl. NA von R. A. Harman, London u. New York ²1963, 140); die entsprechenden Anm. zu diesem Passus mit einer Kontrastierung von ital. contrapunto und descant zit. → *Contrapunctus* II. (2)(a) Exkurs;
The first waie wherein we shew the vse of the cordes, is called Counterpoint: that is, when to a note of the plainsong, there goeth but one note of descant (71);
Ch. Butler, *The Principles of Musik* (London 1636): ...so that *Contrapunctum*, or Counterpoint, is the proper Term for Setting of Plain-song; as Discant (which signifyeth Division in singing) is of Figured Musik (90);
Discant is, when unto Integral Notes of longer time in one Parte, ar sung equivalent Particles, or Notes of shorter time... (ibid.);
J. Chr. Pepusch, *A Treatise on Harmony* (London [1730] ²1731) IV *Of* Descant *or* Figurate Counterpoint: We will now treat of *Descant*, or *Figurate Counterpoint*, which the *Italians* call *Canto Figurato* (26);
W. Tans'ur, *A Compleat Melody: or, The Harmony of Sion* (London [1734] ³1736): The Original of *Composition* is called *Plain-Discant*; which is the *Grammar*, or *Ground-work* of Musical *Composition*: Wherein all *Concords* are orderly taken. *Figurate Discant*, is when *Discords* are admitted into *Harmony*, either by gradual *Transition*, or otherwise taken: Which is the *Ornamental*, or *Rhetorical Part* of *Musick* (54; zit. nach: Strahle, *op. cit.*, 106 b); vgl. die Art. *Descant* im GrassineauD (London 1740, 54) u. HoyleD (London 1791, 33 f.).

Lit.: Kl.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. u. 15. Jh. Unters. zum Terminus, zur Lehre u. zu d. Quellen, BzAfMw XIII, Wiesbaden 1974; O. B. Ellsworth, Contrapunctus and Discantus in Late Medieval Terminology, in: Saints, Scholars and Hereos. Studies in Medieval Culture in Honour of Ch. W. Jones, Ann Arbor 1979, Bd. II.

(2) Das in Abschn. I. angeführte Zitat aus *De tract. tonorum* dokumentiert, daß für discantus von Beginn an eine ENGE VERKNÜPFUNG MIT DEM KONSONANZBEGRIFF signifikant ist, ob er nun als musikalische Zusammenstimmung allgemein verstanden oder speziell auf bestimmte Zweiklänge bezogen wird.

Der Begriff der Konsonanz dient seit Johannes de Garlandia als Definiens (vgl. oben, III. (1)(b)) oder fließt in entsprechende Erläuterungen ein wie die von Franco von Köln, wonach der discantus durch Konsonanzen geregelt werde:

Ars cantus mensurabilis (um 1280) XI: Sed quia discantus quilibet per consonantias regulatur, videndum est de consonantiis et dissonantiis factis in eodem tempore et in diversis vocibus (CSM 18, 65: XI,2).

Der erste Teil jener discantus-Definition von Johannes wird mit allenfalls geringfügigen Modifikationen bis ins 16. Jh. tradiert, etwa von M. Schanppecher, *Musica figurativa* (in: N. Wollick, *Opus aureum musice*, Köln 1501, IV, 4, f. h iij; vgl. die Ed. von Niemöller, Beitr. zur rheinischen Musikgesch. H. 50, Köln 1961, 23), N. Wollick, *Enchiridion musices* (Paris [1509] [2]1512) VI, 4, f. l i), oder von St. Vanneo, *Recanetvm de mvsica avrea* (Rom 1533, f. 70').

Beim Anon. 4 läßt sich die ständig wiederkehrende Forderung nachlesen, daß der discantus – als Gegenstimme zum Tenor wie als Satzart – in bestimmten Konsonanzen beginnen und enden müsse:

Trakt. mit dem Incipit „Cognita modulatione melorum" (1280er Jahre) IV, 3: Discantus est aliquorum diversorum cantuum concordantia. Et oportet, quod ad minus sint ibi duae voces concordantes ad invicem secundum quod dicam, et hoc est secundum considerationem habitudinis illorum ad invicem, quod fit multiplici modo tam ex parte discantus quam ex parte tenoris... Concordantia illorum sic consideratur: in primo modo principaliter sic: primus punctus discantus debet concordare cum primo puncto tenoris, et hoc aut in diapason vel diapente vel diatessaron vel semiditono vel ditono vel unisono (ed. Reckow, BzAfMw IV, Wiesbaden 1967, 74, 2–11).

Francos Definition zugrundelegend, spitzt Jacobus Leod. die Idee der Zusammenstimmung dahingehend zu, daß der Begriff discantus – ungeachtet oder sogar konträr zu seiner ursprünglichen Bedeutung als Auseinander-Gesang – gleichsam „einen einzigen Gesang" intendiert:

Speculum musicae VII (zw. 1323 u. 1324/25): Dicitur discantus „consonantia distinctorum [sic] cantuum" quia, sicut consonantia requirit distinctas voces simul mixtas, sic discantus distinctos cantus simul mixtos et, sicut non quicumque soni simul mixti faciunt mixtionem suaviter dulciterque auditui se facientem, sic nec omnes distincti cantus simul mixti discantum faciunt, sed illi qui invicem concordant ut per bonam illorum concordiam ex illis fiat quasi cantus unus cum sint plures, sicut ex distinctis vocibus ipsius diapason vel diapente propter bonam concordiam efficitur quasi sonus unus.

Qui ergo cum alio discordat, non discantat.

Quid est igitur discantus nisi duorum cantuum vel plurium distinctorum propter bonam concordiam quasi cantus unus! Discantare est de duobus vel pluribus distinctis cantibus propter suavem concordiam quasi cantum unum facere (CSM 3, VII, 10 f.: IV,7–9).

Scheint der discantus-Begriff bei Johannes de Garlandia und (wie aus letztem Zitat ersichtlich) noch bei Jacobus Leod. ausschließlich auf Konsonanzen limitiert, so impliziert er gleichfalls Dissonanzen laut Franco (*op. cit.*), dem zufolge jeder discantus in den von Johannes angeführten (und oben näher bezeichneten) sechs Konsonanzen beginne, hierauf mittels dieser Konsonanzen fortschreite unter Einfügung von Diskordanzen an passenden Stellen („Deinde prosequendo per consonantias, commiscendo quandoque discordantias in locis debitis", loc. cit. 72: XI,30); dies erläutert Jacobus Leod. näher:

Tract. de consonantiis mus. (frühes 14. Jh.): Potest autem discantum faciens quandoque in locis debitis intermiscere discordantias ad pulchritudinem sui cantus salvandam, maxime in discantu currente. Dico autem „in locis debit(i)s" quia in omnibus modis in discantibus observandis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis, sive fuerit longa, sive brevis, sive semibrevis. Similiter et in fine ante pausationes, maxime cum simul discantus pausat vel pausant cum tenore, necnon et in fine totius discantus (ed. Smits van Waesberghe/Vetter/Visser, Divitiae Musicae Artis A, IXa, Buren 1988, 45: 90–92); vgl. *Quartum principale* (erhaltene Version wohl 1370er Jahre; CS IV, 281 a).

Diese Lizenz spitzt der in Francos Tradition stehende Anon. II aus CS I (ausgehendes 13. Jh.) dahingehend zu, daß der discantus sich hauptsächlich aus Konsonanzen und zufälligerweise aus Dissonanzen zusammensetze:

Componitur autem discantus ex consonantiis principaliter et ex dissonantiis incidentaliter, ut discantus sit per se pulchrior, et ut post ipsas magis consonantiis delectemur (ed. Seay, Colorado Springs 1978, 32); vgl. G. Guerson, *Utilissime mus. Regule* (Paris o. J. [um 1495], f. b vi').

J. Tinctoris klammert überhaupt den Konsonanzbegriff aus (zit. oben, III. (1)(b).

Lit.: B. PESCERELLI, „Accessus ad discantus". Metodologia dell'analisi mus. nello *Speculum musice*, Studi mus. XX, 1991.

(3) Bezeichnend für discantus als Satzart ist außerdem die ART DER STIMMFÜHRUNG. Wiederum seit dem späten 12. Jh. gilt die Gegenbewegung der Stimmen als den Begriff wesentlich prägende Konnotation, einmal gar als „immer zu beachtende Generalregel" apostrophiert:

Kontrapunkt-Trakt. mit dem Incipit „Volentibus introduci in arte contrapunctus" (Mitte 14. Jh.): Prenotandum quod quando cantus ascendit, discantus debet descendere; et hec est regula generalis semper observanda, nisi per species imperfectas, sive aliis rationibus evitetur (CS III, 26 b).

Im Sinne einer Satzart (zur anderen Etymologie vgl. oben, II. (2)) wird discantus mit „gleichsam verschiedener Gesang" erklärt (zu Francos Genitivkonstruk-

tion „quasi diversorum cantus" vgl. oben, III. (1)(b)); dabei wird das aus dem Präfix dis- resultierende Adjektiv diversus bisweilen ausdrücklich mit ‚Gegenbewegung der Stimmen' assoziiert:

Anon. ex traditione Franconis [=Anon. II aus CS I] (ausgehendes 13. Jh.): Discantus dicitur quasi diversus cantus eo quod illi cantus ex quibus componitur differre debent, ita quod quando unus cantus ascendit, alter descendat (ed. Seay, Colorado Springs 1978, 30); fast wörtlich übernommen von Petrus dictus Palma ociosa, *Compendium de discantu mensurabili* (1336; ed. Wolf, *Ein Beitr. zur Diskantlehre d. 14. Jh.*, SIMG XV, 1913/14, 507), und noch von G. Guerson, *Utilissime mus. Regule* (Paris o. J. [um 1495], f. b vi');
Kontrapunkt-Trakt. mit dem Incipit „Quoniam latens sciencia" (15. Jh.): Et est sciendum quod biscantus est diversorum cantuum in unum redacta concordia... biscantus dicitur quasi versus cantus quod unus ascendit et alius dicitur descendere (ed. Nalli, *Regulae contrapuncti sec. usum Regni Siciliae*, Arch. Storica per la Sicilia Orientale 2, XXIX, 1933, 288);
Anon. cod. Vratislaviensis (um 1400): Et dicitur discantus ab inseparabili proposicione dis et a nomine cantus, quasi diuersus cantus, quia illi cantus, ex quibus constituitur discantus, debent inter se sic ordinari, quod, si vnus scilicet tenor uel sibi equiualens ascendit, tunc superior nota scilicet discantus descendit et e contrario, nisi in imperfectis speciebus, ubi gradatim duo uel tres ascendunt uel simul descendunt uel propter cantus pulchritudinem uel eufoniam uel defectum vocis humane potest fieri ascensus uel descensus in vtroque (ed. Wolf, *Ein Breslauer Mensuraltrakt. d. 15. Jh.*, AfMw I, 1918/19, 331 a).

Gleichwohl impliziert discantus seit etwa Mitte des 13. Jh. ebenfalls eine parallele Führung der Stimmen, die allerdings zumeist nur in Ausnahmefällen erlaubt ist, etwa „wegen der Schönheit des Gesanges" oder bei anderer Gelegenheit (wie auch das letzte Zitat zu erkennen gibt):

Franco von Köln, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280) XI: Et sciendum quod tenor et discantus, propter pulchritudinem cantus, quandoque simul ascendit et descendit... (CSM 18, 72 f.: XI,31–32; vgl. CS I, 132 a); vgl. das pseudo-Franconische *Compendium discantus* (spätes 13. Jh.; CS I, 156 b), Jacobus Leod., *Speculum musicae* VII (zw. 1323 u. 1324/25; CSM 3, VII, 13: V,13), u. Petrus dictus Palma ociosa, *op. cit.* (507, mit der Ergänzung „vel propter defectum vocis et etiam causa necessitatis").

Zuweilen und damit diametral zur eigentlichen Bedeutung von discantus (als vornehmlich auf Gegenbewegung der Stimmen beruhender Satzart) beinhaltet der Begriff jedoch auch prinzipiell eine solche parallele Stimmführung (zum spezifischen „Quintieren" vgl. den folgenden Exkurs). Bereits in der zw. 1230 u. 1240 zu datierenden *Discantus positio vulgaris* – jener der von Hieronymus de Mor. gegen Ende seiner *Summula* (zw. 1271/74 u. 1289) angekündigten „positiones", die er als deren älteste herausstellt, obwohl sie von ihm vermutlich redigiert wurde – bezeichnet discantus einen im Text identischen, aber in den Noten verschieden zusammentönenden Gesang, so wie mit irgend einem cantus ecclesiasticus in Quinte, Oktave und Duodezime „diskantiert" werde, womit nach Ansicht von Fuller 1978, 249, nur eine Parallelbewegung der Stimmen gemeint sein kann:

Discantus ipse est idem in prosis [CS I, 96 fälschlicherweise: pausis] sed diversus in notis consonus cantus, sicut cum aliquis cantus ecclesiasticus in quinta, octava et duodecima discantatur (ed. Cserba, Regensburg 1935, 192).

Eindeutiger konstatiert der Anon. 4 für discantus ebenfalls eine strikte Parallelführung der Stimmen, wenn er die discantatores einteilt in jene „wahren", die auf die zuvor beschriebene Gegenbewegung achteten, und sozusagen die einfachen cantores, da ja die „plani discantatores" bei steigendem Tenor gleichfalls stiegen und bei fallendem auch fielen, sowie solche, die sich beider Stimmführungen bedienten:

Trakt. mit dem Incipit „Cognita modulatione melorum" (1280er Jahre) IV, 3: Et differentia est inter istos et discantatores, qui dicuntur plani cantores, quoniam plani discantatores, si tenor ascendit, et ipsi ascendunt, si tenor descendit, et ipsi descendunt; isti autem non, sed secundum modum praedictum. Et notandum, quod triplices sunt discantatores: quidam sunt, qui sunt plani et novi... Sunt quidam alii, qui habent in usu alium modum praedictum, et sunt veri discantatores. Sunt quidam alii, qui partem conveniunt cum primis et partem cum reliquis etc... (ed. Reckow, BzAfMw IV, Wiesbaden 1967, 75, 7–16).

Im *Quartum principale* (erhaltene Version wohl 1370er Jahre) wird schließlich eine „andere Art zu diskantieren" beschrieben, bei der mehrere (Sänger) über einem cantus planus zu diskantieren scheinen, obgleich in Wirklichkeit nur ein einziger diskantiert und die anderen den cantus planus in verschiedenen Konsonanzen solchermaßen begleiten, daß die erste Stimme den cantus planus vorträgt, die zweite in der Quinte, die dritte in der Oktave und die vierte Stimme in der Duodezime einstimmt, womit die heute unter dem Begriff des engl. Diskants bekannte Form des improvisierenden Parallelsingen angesprochen zu sein scheint (vgl. unten, III. (5)):

II, 41: Alius modus discantandi invenitur, qui quidem modus si bene pronuntiatur, artificiosus auditui apparet, cum tamen valde levis est.
In isto enim modo plures super planum cantum discantare apparebunt, cum tamen in rei veritate unus tantum discantabit, alii vero planum cantum in diversis concordantiis modulantibus, hoc modo:
Sint quatuor vel quinque homines cantandi habiles, primus incipiet planum cantum in tenore; secundus ponet vocem suam in quinta voce; tertius vero in octava voce; et quartus, si fuerit, ponet vocem suam in duodecima voce (CS IV, 294 a).

*

Exkurs: Nur sporadisch erscheint das Prinzip des Quintierens, das aus einer nur zeitweise unterbrochenen Abfolge von parallelen Quinten besteht, in Relation zu discantus, im poetischen Kontext etwa bei G. de Coinci, *Les Miracles de la sainte Vierge* I (um 1224; ed. Koenig, Bd. IV, Genf 1970, 183 f.), J. de Condé, *Li Dis don levrier* (erste Hälfte 14. Jh.;

ed. Tobler, *Gedichte von Jehan de Condet...*, Stuttgart 1860, 103), E. Deschamps, *L'art de dictier* (1392; ed. Raynaud, Œuvres complètes VII, Paris 1891, 270), oder Oswald von Wolkenstein, *Ir alten weib* (1420er Jahre; ed. Moser/N. R. u. N. Wolf, Tübingen ³1987, 69). In der Musiktheorie hingegen wird dieses Verfahren äußerst selten überhaupt begrifflich gefaßt, so in einem nach 1279 zu datierenden Text, dessen Incipit in der Hs. Barcelona, Bibl. de Catalunya, M. 883, lautet: „Quicumque vult quintare [cantare nach Hs. Sevilla, Bibl. Capitular y Colombina, 5–2–25]" (ed. Sachs, *Zur Tradition d. Klangschritt-Lehre...*, AfMw XXVIII, 1971, 261), mit Bezug zu discantus beispiellos bei Jacobus Leod.:

Speculum musicae II (zw. 1321 u. 1324/25): Hinc est quod haec consonantia, propter suam bonitatem, discantus inchoare potest et finire, et ab ea discantores nuncupantur, nam, de illo qui scit discantare, dicitur, quod ipse scit quinthiare, gallice „quintyer" (CSM 3, IIa, 75: XXVIII,9); vgl. *op. cit.* VII (zw. 1323 u. 1324/25; CSM 3, VII, 24: X,1).

Lit.: W. Bachmann, Die Verbreitung d. Quintierens im europäischen Volksgesang d. späten Mittelalters, Fs. M. Schneider, Lpz. 1955; S. Fuller, Discant and the Theory of Fifthing, AMl L, 1978.

*

(4) Neben der oben in Abschn. III. (1)(b) dargestellten mensuralrhythmisch bedingten Auffächerung des discantus-Begriffs werden andere Möglichkeiten einer Untergliederung propagiert, etwa die im vorigen Abschn. angeführte Einteilung der discantatores.

Franco bietet zwei unterschiedliche Klassifizierungen, von denen die eine als Dreigliederung noch dem rhythmischen Moment unterliegt, wenn zwischen „einfach vorgetragenem" (d. h. schlichtweg oder durchweg mensuriert), „zerschnittenem" (→ *Hoquetus* II. (1)(a)(α)) und „verbundenem" discantus differenziert wird (als „copula" bezeichnet und später mit „velox discantus adinvicem copulatur" erklärt; → *Copula* IV. (4)):

Ars cantus mensurabilis (um 1280) II: Discantus sic dividitur: discantus alius simpliciter prolatus, alius truncatus qui oketus dicitur, alius copulatus qui copula nuncupatur... (CSM 18, 26: II,2); vgl. Marchettus de Padua, *Pomerium* (zw. 1318 u. 1319; CSM 6, 185: III,1,7), Jacobus Leod., *Speculum musicae* VII (zw. 1323 u. 1324/25; CSM 3, VII, 24: X,4), *Quartum principale* (erhaltene Version wohl 1370er Jahre; CS IV, 278 a), J. Hauboys [Hanboys], *Summa* (um 1375; ed. Lefferts, Lincoln u. London 1991, 184,3 1–2), u. ein Anon. cod. Vratislaviensis (um 1400; ed. Wolf, *Ein Breslauer Mensuraltrakt. d. 15. Jh.*, AfMw I, 1918/19, 331 a).

Auf anderer Ebene dient dem Autor die Dichotomie von discantus entsprechend textlichen Kriterien zur Unterscheidung mehrerer Gattungen mehrstimmiger Musik. Bei discantus mit Text gliedert Franco weiterhin nach solchen mit demselben Text (Cantilena, Rondellus und vermutlich Choralbearbeitung) und mit verschiedenen Texten (Motette); discantus ohne und mit Text sei im Conductus und „irgendwelchem kirchlichen Discantus, der uneigentlich Organum genannt werde", anzutreffen:

ibid. XI: Discantus autem aut fit cum littera, [aut cum diuersis laut drei Hss.] aut sine et cum littera. Si cum littera, hoc est dupliciter: cum eadem vel cum diversis. Cum eadem littera fit discantus in cantilenis, rondellis, et cantu aliquo ecclesiastico. Cum diversis litteris fit discantus, ut in motetis qui habent triplum vel tenorem, quia tenor cuidam litterae aequipollet. Cum littera et sine fit discantus in conductis, et discantu aliquo ecclesiastico qui improprie organum appellatur (69: XI,21–25); der sinnlose Ausdruck lyra – anstelle von littera – in GS III, 12 a, beruht auf einem Lesefehler (oder Schreibfehler?) der entsprechenden Abbreviatur in der Hs. Mailand, Bibl. Ambrosiana, D.5.inf.; dieselbe Aufgliederung bei Jacobus Leod., *Tract. de consonantiis mus.* (frühes 14. Jh.; ed. Smits van Waesberghe/Vetter/Visser, Divitiae Musicae Artis A, IXa, Buren 1988, 44: 88–89), u. *Speculum musicae* VII (loc. cit. 24 f.: X,5), sowie im *Quartum principale* (loc. cit. 294 b).

Francos beide inkongruente Klassifizierungen scheinen bei Walter Odington (*Summa de speculatione musicae* [zw. 1298 u. 1316] VI; CSM 14, 139 f.) miteinander verquickt. Jacobus Leod. zufolge gibt es sogar noch weitere „distinctiones" von discantus, von denen er zwar einige bespricht, die ihm allesamt aber zu feinsinnig, spekulativ oder gar unnütz erscheinen:

Speculum musicae VII, loc. cit.: Tales et consimiles discantuum intricationes et subtiliationes ad quid valent nisi ad speculationem?

Multas alias discantuum faciunt distinctiones, de quibus nihil ad praesens, quia in illis ipsi pervertere videntur principalem finem ipsorum discantuum. Artem enim, quae vere et principaliter practica est, ad subtilitatem quandam et speculationem reducunt sicque praxim et speculationem inter se confundunt. Et quid valet subtilitas ubi perit utilitas? (25: X,9–10).

(5) Zu der in der neueren Musikwiss. kontrovers diskutierten Frage, inwieweit sich die mit discantus bezeichnete Satzart als improvisatorisches Verfahren darstellt, tragen zeitgenössische Quellen in terminologischer Hinsicht nur wenig bei. Denn daß mit dem sogenannten Diskantieren auch eine gängige Improvisationspraxis gemeint sein kann, wird nur in wenigen Fällen thematisiert; paradigmatisch sei auf den negativen Befund hingewiesen in den einschlägigen Trakt. aus dem späten 13. Jh. mit den Incipits „Quiconque veut deschanter" (CSM 36, 39 ff.), „Quicumque bene et secure discantare voluerit" (ibid. 61 ff.) und „Quando duae notae sunt in unisono" (unter dem Titel *De arte discantandi* ed. Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris 1852, 262 ff.). (Improvisatorische Aspekte im genannten Kontext werden überhaupt in der Musiktheorie begrifflich eher anders gefaßt, etwa in den beiden Ausdrücken cantus super librum bzw. chant sur le livre und contrapunto a mente [→ *Contrapunctus* IV.

(3)(a)], → *Sortisatio* I. (5) oder mit dem Begriff des Extemporierens.)

Lediglich ein Autor spricht zwar einleitend vom „unvermuteten discantus" als einer lange Zeit von gewissen erfahrenen Musikern geheimgehaltenen ars sciendi, um dann aber gleich die von Johannes de Garlandia her geläufige discantus-Definition (zit. oben, III. (1)(b)) anzufügen:

Anon. ex traditione Franconis [Anon. II aus CS I] (ausgehendes 13. Jh.): Idcirco artem sciendi componere et proferre discantum ex improviso quae diu latuit apud quosdam peritos musicos pro posse nostro nostris specialibus proponimus enodare (ed. Seay, Colorado Springs 1978, 30).

Im pseudo-Franconischen *Compendium discantus* (spätes 13. Jh.) heißt es in ähnlichem Sinne, daß der Discantor die claves des Tenors gleichermaßen wie des Discantus „fest im Gedächtnis behalten" müsse, um unfehlbar diskantieren zu können:

Debet etiam discantor firmiter in mente tenere claves tam tenoris quam discantus, ut infallibiter discantare valeat sub et supra (CSM 36, 56: III,4; vgl. CS I, 156 b).

Selbst die bekannteste Ausprägung des sogenannten improvisierten Diskantierens, eine im Angelsächsischen praktizierte Technik des Parallelsingens (vgl. deren Beschreibung im *Quartum principale* oben, III. (3)), verbinden nur wenige Theoretiker mit dem Begriff der Improvisation; J. Hothby etwa spricht sie als „sichtbaren Discantus" an:

Regulae supra contrapunctum (vor 1487): Sed quoniam per anglicos iste modus canendi vocatur discantus visibilis, modum infra quatuor lineas illum videre docebo, cui modo dantur novem regulae (CSM 26, 102: 25).

Diese Improvisationspraxis wird allerdings in den Quellen – bis auf je eine Ausnahme engl. geschrieben und in die erste Hälfte des 15. Jh. zu datieren – durchgängig als discant bzw. descant bezeichnet, weswegen sie auch zur Abgrenzung von anderen Bedeutungen von discantus seit Bukofzer 1936 eigens mit engl. Diskant begrifflich fixiert ist. Dessen beide hauptsächlichen Konnotationen sind zum einen die Differenzierung zwischen Stimmumfängen (degrees), in denen sich die Gegenstimmen zum C. f. bewegen können und die mit mene (für konsonante Intervallabstände zwischen Einklang und Oktave), treble (zwischen Quinte und Duodezime) und quatreble (zwischen Oktave und Doppeloktave) benannt sind; zum anderen die sight-Technik als Mittel der Visualisierung von Transpositionen, indem die Gegenstimme, obwohl sie in Wirklichkeit eine Quinte oder Oktave höher als der C. f. liegt, durch Transposition auf dieselbe Stufe mit diesem gesetzt wird, um somit das Improvisieren für „Sänger oder Komponisten oder Lehrer" (wie es bei Power heißt) zu erleichtern:

R. Cutell, Trakt. mit dem Incipit „It is to wit that there are 9 acordis in discant" (zweite Hälfte 14. Jh.): And also it is to wit that there are 3 degres of discant, that is to say: mene, treble and quatreble. The mene bygynnis in the 5 abowyn the playnesong in voys and with the playnsong in seyght. And the quatreble bygynnis in the 12 abowyn the playnsong in voys and with the playnsong in syght.
To the mene langis properly 5 acordis that is to say: the unisone, 3, 5, 6. and the 8.
To the treble langis properly 5 acordis, also: the 5, the 6, the 8, the 10, the 13 (ev. 12?).
To the quatreble langis properly 5 acordis also that is to say: the 8, the 10, the 12, 13, the 15.
Also it is to wit that all the acordis of discant ben abowyn the playnsong in voys save one that is the 1. Neverthelesse the sight of discant is sometyme beneth the playnsong and somtyme abowyne and sumtyme with the playnsong.
And so the discant(er) of the mene shal beginne his discant with the playnsong in syght, as I sayd before, and the 5 abowyn in voys. And the 5 beneth in syght is evyn with the playnsong in one sound, the second abowyn the playnsong in sight is the 6 abowyn in voys, and the 4 abowyn in syght is the 8 abowyn in voys (ed. Bukofzer 1936, 142 f.);
vgl. die im frühen 15. Jh. verfaßten anon. Trakt. mit den Incipits „Here begynnes a shorte tretys of the reule of discant" (ed. Bukofzer 1936, 144), „It es to wyte that ther are III degres of discant" (ed. Georgiades 1937, 27 f.) u. „Circa modum discantandi" (ed. Georgiades 1937, 29 f.), L. Power, Trakt. mit dem Incipit „This tretis is contriuid vpon the gamme for hem that will be syngers or makers or techers" (zw. 1410 u. 1420; ed. Meech, *Three Mus. Treatises in Engl. From a Fifteenth-Cent. Ms.*, Speculum X, 1935, 242 f.), sowie Anon. (Ps.-Chilston), Trakt. mit dem Incipit „Here folwith a litil tretise a-cording to the ferst tretise of the sight of descant, & also for the sight of countir, & for the syght of the countirtenor & of ffaburdon" (ed. Meech, *op. cit.*, 258 ff.).

Ausdrücklich wird das Moment der Improvisation offenbar erst seit dem ausgehenden 16. Jh. im engl. Sprachraum mit descant verknüpft. So fächert Th. Morley diesen Begriff zwar in diverse Bedeutungen auf (zu ‚Satzart' und ‚Stimmenbezeichnung' vgl. oben, III. (1)(c)), deklariert aber dessen Verwendung für ein improvisierendes Singen als die seinerzeit „gewöhnliche", in den entsprechenden Anm. sogar als „gängigste Bedeutung":

A Plaine and Easie Introd. to Pract. Mvsicke (London 1597) II: Last of all, they take it [sc. descant] for singing a part extempore vpon a playnesong, in which sence we commonly vse it: so that when a man talketh of a Descanter, it must be vnderstood of one that can extempore sing a part vpon a playne song (70; vgl. NA von R. A. Harman, London u. New York ²1963, 140);
But in this signification it [sc. descant] is seldome vsed, and the most common signification which it hath, is the singing *ex tempore* vpon a plain song: in which sence there is none (who hath tasted the first elements of musicke) but vnderstandeth it (o. S. bzw. 204);
vgl. Chr. Simpsons Gleichsetzung von descant mit dem Ausdruck „*Contrapunctus extemporalis*" bzw. „*Contrapunto a mente*" (*The Division-Viol*, London [1659] ²1665, XX, o. S.).

Allein in diesem Sinne erklären auch J. J. Rousseau und ihm nachfolgend deutschsprachige Musikhisto-

riker den Begriff, J. N. Forkel etwa in der prägnanten Identifizierung „extemporirte Contrapunkt oder Diskantus" (*Allgemeine Gesch. d. Musik* II, Lpz. 1801, 455):

RousseauD (Paris 1768): DISCANT ou DÉCHANT. *s. m.* C'étoit, dans nos anciennes Musiques, cette espèce de Contre-point que composoient sur le champ les Parties supérieures en chantant impromptu sur le Tenor ou la Basse... (153); vgl. die beiden fast gleichlautenden Art. *Discant ou Déchant* im Castil-BlazeD (Paris 1821, 191 f.) u. EscudierD (Paris ⁵1872, 172);

R. G. Kiesewetter, *Gesch. d. europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik* (Lpz. 1834): Als im XIV., oder wahrscheinlicher im XV. Jahrhunderte für die eigentliche musikalische Composition, an die Stelle der ursprünglichen allgemeinen und indistincten Benennung Discantus, der technische Ausdruck Contrapunct... aufgekommen war, blieb der Name Discantus dem extemporirten Gesange mehrerer Stimmen zu eigen... (36 f.).

Erst mit der von E. de Coussemaker aufgeworfenen Frage, ob déchant eine notierte oder improvisierte Harmonie bedeute, die er zugunsten der erstgenannten Möglichkeit entscheidet, setzt wieder eine differenziertere Betrachtungsweise ein:

Histoire de l'harmonie au moyen age (Paris 1852): Le déchant était-il une harmonie écrite ou une harmonisation improvisée, appelée plus tard, chez les Français, „chant sur le livre", et chez les Italiens „contrapunto a mente"? (30); Nous en concluons que le déchant était une harmonie composée d'avance pour pouvoir être exécutée par plusieurs chanteurs, une harmonie écrite, „res facta" (32).

H. Riemann modifiziert die frühere einseitige Bevorzugung der improvisatorischen Implikation von discantus, anstelle dessen er meist das eingedeutschte Dechant setzt, sofern er in chronologischer Hinsicht zwischen discantus zunächst als Bezeichnung einer improvisierten und später auch niedergeschriebenen Satzart sondert:

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Discantus* 2): Der *Discantus* war anfänglich durchaus nur zweistimmig; der Melodie des *Cantus planus* wurde Note gegen Note eine abweichende höhere (!) gegenübergestellt und zwar ohne vorgängige Aufzeichnung von den Sängern improvisiert... Später stellte man zwei und drei diskantierende Stimmen auf, und nun wurde die schriftliche Bearbeitung unerläßlich... (207 b);

Gesch. d. Musiktheorie im IX.–XIX. Jh. ([Lpz. 1898] Bln ²1921): Einer Aufzeichnung bedurfte es für eine nach solchen mechanischen Vorschriften zu führende Gegenstimme so wenig, wie für das Parallelorganum, vielmehr war das *Discantieren*, solange diese Vorschriften in Geltung blieben, nur *Improvisation*... (97).

Im Gegensatz namentlich zu Coussemaker vertritt E. Ferand weiterhin die Auffassung, daß déchant (discantus) in erster Linie eine improvisierende Praxis bezeichne:

Die Improvisation in d. Musik (Zürich 1938): Fast alle späteren Autoren, aber auch schon J. J. Rousseau, nehmen im Gegensatz zu Coussemaker eine improvisatorische Diskantuspraxis als erwiesen an (130);

Riemann hält ebenfalls an der improvisatorischen Wurzel der Déchantspraxis fest, deren Stegreifcharakter sich ja, ganz abgesehen von entwicklungsgeschichtlichen und musikpsychologischen Erwägungen, auch aus den frühen Diskanttraktaten eindeutig ergibt (132).

Lit.: M. Bukofzer, Gesch. d. engl. Diskantes u. d. Fauxbourdons nach d. theor. Quellen, Sammlung musikwiss. Abh. XXI, Straßburg 1936; ders., Art. Discantus, MGG III, 1954; Thr. Georgiades, Engl. Diskanttrakt. aus d. ersten Hälfte d. 15. Jh., München 1937; G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit d. Ars antiqua in Theorie u. Praxis, Diss. Bln 1940, 36 ff.; W. G. Waite, Discantus, Copula, Organum, JAMS V, 1952; E. Apfel, Der Diskant in d. Musiktheorie d. 12.–15. Jh., Diss. Heidelberg 1953, maschr., NA als: Diskant u. Kontrapunkt in d. Musiktheorie d. 12. bis 15. Jh., Taschenbücher zur Musikwiss. LXXXII, Wilhelmshaven 1982; ders., Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt u. von d. Kompos. bis um 1480, Saarbrücken 1987, ²1989; L. B. Spiess, Discant, Descant, Diaphony, and Organum, JAMS VIII, 1955; S. W. Kenney, „English Discant" and Discant in England, MQ XLV, 1959; R. L. Crocker, Discant, Counterpoint, and Harmony, JAMS XV, 1962; E. H. Sanders, Cantilena and Discant in 14th-Cent. England, MD XIX, 1965; H. H. Eggebrecht, Art. Discantus, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967; ders., Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jh., in: Die mittelalterliche Lehre von d. Mehrstimmigkeit, Gesch. d. Musiktheorie V, Darmstadt 1984; R. Flotzinger u. E. H. Sanders, Art. Discant, New GroveD, London 1980, Bd. V; J. Yudkin, Notre Dame Theory: A Study of Terminology..., Diss. Standford Univ. 1982, 105 ff.; M. Haas, Die Musiklehre im 13. Jh. von Johannes de Garlandia bis Franco, in: Die mittelalterliche Lehre von d. Mehrstimmigkeit, loc. cit.; D. Hoffmann-Axthelm u. P. M. Lefferts, Art. Discantus, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. II, Kassel u. Stuttgart 1995.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1997

Divertimento

ital. Substantiv zum Verb divertire, von lat. divertere, sich abwenden, auseinandergehen, abgehen, voneinander abweichen; vom 15. bis 17. Jh. Entfernen, Auslassen, seit dem 17. Jh. Abschweifung, Ablenkung, Zerstreuung, Vergnügung, Ergötzung, Unterhaltung, Belustigung. In Deutschland begegnet Divertimento seit der ersten Hälfte des 18. Jh. als Lehnwort in mus. Zusammenhang. – Die Geschichte des sprachlich eng verwandten Begriffs Divertissement wird in einer separaten Monographie (→ *Divertissement*) behandelt.

I. In mus. Bezug ist das Wort divertimento singulär im späten 16. Jh. und sodann im späten 17. Jh. als Funktionsbegriff nachweisbar, der die Bestimmung einer MUSIK ZUR HÖFISCHEN UNTERHALTUNG akzentuiert.

II. Als nichtmetaphorische Bezeichnung für INSTRUMENTALMUSIK IN MEIST SOLISTISCHER BESETZUNG wird divertimento im 18. Jh. von ital. und vornehmlich von dtsch. Komponisten verwendet.
(1) Im Zusammenhang mit STREICHERKAMMERMUSIK VON SATZ- UND SPIELTECHNISCH LEICHTER FAKTUR ist divertimento erstmals im Titel von G. Buonis Triosonaten op. 1 (Bologna 1693) nachweisbar; spätere ital. Belege umfassen Werke in einer Vielfalt von Besetzungen vom Duo bis zum Sextett.
(2) Als Bezeichnung für KLAVIERWERKE UNTERHALTSAMEN CHARAKTERS UND LEICHTERER MACHART ist das Wort divertimento in Deutschland früher als in Italien zu belegen (J. M. Leffloth, Nürnberg um 1726) und wohl aus der franz. Tradition abzuleiten. Die Bestimmung der Divertimento genannten Werke für Dilettanten (z. B. bei G. Chr. Wagenseil 1753-1770) bedingt eine Bedeutungsverschlechterung, die J. Haydn veranlaßt, den von ihm ursprünglich positiv bewerteten Begriff preiszugeben.
(3) Im österreichisch-süddtsch. Raum ist Divertimento während der Frühklassik (zuerst bei M. G. Monn zwischen 1740 und 1750) eine verbreitete Bezeichnung für KAMMERMUSIK JEGLICHER ART, die dem Zug der Zeit folgend grundsätzlich eingängig und unkompliziert gehalten ist. Exemplarisch für die Labilität der Gattungsbenennungen und für die Vielfalt der Divertimento genannten Werke ist das Œuvre von M. Haydn und von W. A. Mozart; bei ihnen lassen sich jedoch gewisse strukturelle Kriterien zur begrifflichen Unterscheidung von Divertimento und Serenade und die Ausprägung des ersteren als Gehaltsbegriff feststellen.

III. Seit den 1780er Jahren wird der Begriff Divertimento theoretisch erfaßt und als SYNONYM FÜR SONATE ODER ANSPRUCHSNIVELLIERENDES ERSATZWORT definiert.

IV. In Lehrschriften des Kontrapunkts begegnet divertimento gelegentlich als Bezeichnung für das ZWISCHENSPIEL DER FUGE (zuerst bei G. B. Martini, 1774-75).

V. In der ersten Hälfte des 20. Jh. bedienen sich zahlreiche Komponisten des Wortes Divertimento zur Betitelung mehrsätziger WERKE SPIELERISCHEN CHARAKTERS.

I. In mus. Bezug ist das Wort divertimento singulär im späten 16. Jh. und sodann im späten 17. Jh. im Bereich der ital. Kammermusik nachweisbar; es ist hier zunächst und vor allem anderen ein Funktionsbegriff, der die Bestimmung einer MUSIK ZUR HÖFISCHEN UNTERHALTUNG akzentuiert, ohne nähere Auskunft über Form, Besetzung oder Satzweise zu geben. An ihm scheint jedoch sowohl die hauptsächliche Bedeutung des Leichten, Unprätentiösen und ohne Anstrengung Rezipierbaren als auch diejenige des gesucht Besonderen oder Ausgefallenen zu haften. In der Verbindung dieser das Werk ebenso von seiner intendierten Aufnahme wie von der Beschaffenheit her erfassenden Bedeutungsmomente erweist sich divertimento als charakteristische Begriffsprägung einer umgangsmäßigen, von Dilettanten (mit-)betriebenen Kammermusikpflege privilegierter Kreise.
Die früheste greifbare Verwendung des Wortes in mus. Zusammenhang ist dem neapolitanischen Violisten Sc. Bargaglia zuzuschreiben, der (nach F. J. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique*, Paris [2]1860, I, 246) ein (heute verlorenes) Werk mit *Trattenimenti ossia divertimenti da suonare* (Venedig 1587) betitelt. Beide hier erstmals in einem Werktitel auftauchenden Bezeichnungen, „trattenimenti" wie „divertimenti", zielen gleichermaßen auf das Unterhaltsame, wobei vom Wort her trattenimento stärker den sozialen Aspekt des Sichaufhaltens in einer Gesellschaft und divertimento den psychologischen Aspekt der vergnüglichen Zerstreuung hervorhebt.
Erstmals belegbar im doppelten Sinne einer ebenso leichtgewichtigen wie ausgefallenen mus. Unterhaltung ist das Wort divertimento im Titel einer Sammlung von Vokalstücken für zwei bis vier Stimmen von C. Grossi, *Il divertimento de' grandi. Musiche da camera, o per servizio di tavola, all'uso delle Reggie Corti, a due, e tre voci, con un' dialogo amoroso, & uno in idioma ebraico, a 4, libro secondo ... opera IX* (Venedig 1681). Das Ferdinando II. von Mantua gewidmete und (nach Finscher 1974, 93) neben dem parodistischen Judendialog ein „Gioco di primiera" und ein „Gioco della morra" enthaltende Werk soll laut Titel als Kammer- oder Tafelmusik dem angenehmen Zeitvertreib von Aristokraten („grandi") an den Höfen („Reggie Corti") dienen. Die zweifache Bestimmungsangabe (divertimento – musiche da camera/per servizio di tavola) läßt erkennen, daß das Wort divertimento noch zu wenig Aussagekraft besitzt, um für sich zu bestehen; es ist hier lediglich die metaphorische Benennung einer ergötzlichen mus. Betätigung, verknüpft mit einer Reverenz an die Standesgenossen des Widmungsträgers, wie sie in den Vorreden damaliger Bologneser oder venezianischer Musikdrucke gang und gäbe war, und es unterscheidet sich hinsichtlich seiner Bezeichnungsfunktion nicht von ebenso metaphorischen Titelbeischriften wie *Bizzarie armoniche* (z. B. bei den *Suonate da camera*

op. 1 von G. M. Ruggeri, Venedig 1689, und op. 3 von G. B. Brevi, Bologna 1693; Sartori 1952, 556 u. 574) oder *Trattenimenti [armonici] da camera* (z. B. bei den Triosonaten von G. Bononcini, op. 1, Bologna 1685, und von F. G. de Castro Spagnuolo, op. 1, Bologna 1695; Sartori 1952, 516 u. 583). Eine dem Werktitel von C. Grossi analoge Formulierung, „il diletto de' Grandi", findet sich im Vorw. von A. Grossis *Sonate a trê*, op. 4, Bologna 1685 (Sartori 1952, 520). In der Widmung des Werkes von Castro Spagnuolo wird, wie zuvor ähnlich bei Bargaglia, die gleiche Kompos. als „divertimento (d'armonie)" und als „trattenimenti (musicali)" bezeichnet:

PResento à V. S. Illustrissima un parto, che per essere più del genio, che / dell'ingegno, pare, che à chiare note accusi se non di temerità, almeno / di sconsigliato l'ardire di chi glie l'offre. A chi è Capo ben degno d'un consesso / Accademico, tutto intento alla serietà de studij Filosofici, ed all'amenità delle / belle Lettere, porgere un diuertimento d'Armonie, forse incondite, sembra / una importunità d'audacia, più che una fiducia d'ossequio ... Ec- / coglielo in questi pochi fogli di Trattenimenti Musicali, primizie del mio non / dirò studio mà sollieuo dalla più rigorosa, e seuera occupazione d'altri studij (zit. nach Sartori 1952, 584).

Die Doppel- und Wechselbenennungen mit austauschbaren Ausdrücken akzentuieren das Moment des Unterhaltsamen und Kurzweiligen in einer dezidierten Weise, die jedes Messen der Werke am Grad der Kunstfertigkeit und an produktiv rekreativen oder kathartischen Funktionen zurückzuweisen scheint. Diese Musik setzt an die Stelle der artifiziellen Differenzierung den Reiz des locker Gefälligen oder Ungewöhnlichen und will nichts als das reine, aber erlesene Vergnügen von Personen, die nicht der Erbauung oder Erholung bedürfen, sondern ihre langen Mußestunden ausfüllen wollen.

Unter der Fülle von metaphorischen Werkbezeichnungen dtsch. Komponisten finden sich auch solche, die von ital. Titeln herzuleiten sind. Wie eine Übers. von C. Grossis „Il divertimento de' grandi" klingt die Bezeichnung „Musicalische Fürstenlust", die der freilich franz. beeinflußte J. Fischer seiner Suitensammlung *Tafel-Music* in der zweiten Aufl. (Augsburg 1706) gibt. Erstmals bei einem dtsch. Komponisten nachzuweisen ist divertimento bei R. Keiser; eine Sammlung von neun Kantaten lautet *Divertimenti serenissimi delle cantate, duette ed arie diverse senza stromenti oder Durchlauchtige Ergötzung* (Hbg 1713).

II. Als direkt werkbezogene, nichtmetaphorische Bezeichnung für INSTRUMENTALMUSIK IN MEIST SOLISTISCHER BESETZUNG wird divertimento im 18. Jh. von ital. und vor allem von dtsch. Komponisten verwendet.

(1) Im Zusammenhang mit STREICHERKAMMERMUSIK VON SATZ- UND SPIELTECHNISCH LEICHTER FAKTUR ist divertimento erstmals im Titel von G. Buonis zwölf Triosonaten op. 1, *Divertimenti per camera a due violini e violoncello* (Bologna 1693; Sartori 1952, 576 f.) nachweisbar; sowohl die Pluralform des Titelworts als auch die Umschreibungen in der Widmung („questi Diuertimenti Musicali") und die Auflistung im Inhaltsverz. („Diuertimento Primo", „Diuertimento Secondo" etc.) machen deutlich, daß Buoni das Wort in der Art eines übergeordneten, typisierenden Begriffs verwendet. In der Vorrede wird auf den reduzierten Kunstanspruch abgehoben; der Autor äußert die Bitte, der „Dilettante Lettor Cortese" möge hinter den jugendlichen und unfertigen Kompos., die nicht unter den gestrengen Augen des fachkundigen Kontrapunktikers entstanden seien, keine andere Absicht vermuten als den lebhaften Wunsch, zu gefallen („Sò che in questi puerili componimenti ... non ritrouerai altro, che un viuo desiderio di gradirti, e benche ripieni d'imperfettioni, massime che per loro a mia disgratia non sono passati sotto l'occhio di Perito Contrapuntista", zit. nach Sartori 1952, 577). – Daß mit divertimento eine Musik mittleren Niveaus für Dilettanten gemeint ist, geht ferner aus der Anmerkung A. O. Ariostis zu seinen zwölf Balletti umfassenden *Divertimenti da camera à violino, e violoncello* (Bologna 1695) hervor, der „virtuoso amico" solle aus den flüchtigen Ergüssen seiner Feder („questo allegro sfogo della mia penna") nicht auf die Fertigkeiten des Komponisten schließen („ti prego però à non pigliar motiuo di me da questa Operetta, e attendere un'altra, che incontrerà forse meglio il tuo virtuoso genio; Sartori 1952, 588).

Die Registrierung einer Wertdifferenz zwischen der bloßen mus. Unterhaltung und dem kennerhaften Mitvollzug durch die Zeitgenossen bestätigt A. Corelli, wenn er in der Widmung seiner zwölf Violinsonaten op. 5 (Rom 1700) anerkennend bemerkt, der Bedachte befasse sich mit der Musik nicht bloß zum Zeitvertreib, sondern vielmehr mit ernsthaftem Interesse („più con studio, che per solo diuertimento"; Sartori 1952, 611).

In der nicht sehr langen Reihe der Werke, die von ital. Komponisten im 18. Jh. mit dem Titelwort divertimento belegt wurden, sind der unterhaltsame Charakter, die leichte Faktur und die kammermus., also kleine solistische Besetzung offensichtlich die einzigen Konstanten. Dagegen bleiben die Zusammensetzung der Instrumente, die Satzform und Satzzahl unbestimmt; Triosonaten, Quartette und Sextette sind ebenso einbegriffen wie Duos zu pädagogischen Zwecken. Beispiele solcher unspezifischer Benennungen von Musik mit Streichern sind:

P. G. G. Boni, *Divertimenti per camera a violino, violone, cimbalo, flauto e mandola*, op. 2 (Rom o. J., zw. 1717 u. 1741);
G. Porsile, *Divertimento à tre* (hs., Wien, Ges. d. Musikfreunde, zu datieren spätestens 1726), für zwei Violinen u. Baß;
C. Tessarini, *Il maestro e discepolo, divertimento da camera*, op. 2 (Urbino 1734), für zwei Violinen;
P. Avondano, *Divertimento da camera a due Violini, e Baßo* (hs., München, Bayerische Staatsbibl., Mus. Ms. 678; zu datieren 1748);
G. B. Cervetto, *6 Lessons or Divertiments* (London 1761), für zwei Violoncelli;
G. Pugnani, *Six Divertimentos for two Violins and a Bass, composed in an easy and familiar style* (London um 1769);
N. Jommelli, *Divertimento* in G für zwei Violinen, Viola, Baß u. *Divertimento* in Es für zwei Violinen, Viola, Horn u. Baß (beide Werke hs., Schwerin, Wiss. Allgemeinbibliothek);
L. Boccherini, *Divertimento primo [secundo etc.] per due violini, flauto obbligato, viola, due violoncelli e basso*, op. 16 Nr. 1-6

(autographe Part., Paris, Conservatoire, Ms. 1610, datiert 1773); in der Erstausg. (Paris 1775) als *Sei Sextuor*.

(2) Als Bezeichnung für KLAVIERWERKE UNTERHALTSAMEN CHARAKTERS UND LEICHTERER MACHART ist das Wort divertimento in Deutschland früher als in Italien zu belegen; es scheint, daß die klavierbezogene Verwendung zunächst nicht von Italien, sondern – als Italienisierung von franz. divertissement – von Frankreich ausging, wo einfache Suiten mit teilweise deskriptiven Sätzen als divertissement bezeichnet wurden (→ *Divertissement* V.). Das wohl erste als Divertimento bezeichnete Klavierwerk eines dtsch. Komponisten, J. M. Leffloths *Divertimento musicale, consistente in una partita* (Nürnberg um 1726), das sich aus *Praeludium, Allemande, Courante, Siciliana*, zwei *Menuetts, Rondeau* und *Gique* zusammensetzt, steht jedenfalls ebenso in der franz. Suitentradition, wie dies bei den Cembalo-„Divertissements" von J. N. Müller (Nürnberg ab 1736) und J. N. Tischer (Nürnberg 1745) der Fall ist. Gemeinsam ist den Titeln dieser Werke, daß divertimento bzw. divertissement lediglich als Funktionsbegriff (‚mus. Zeitvertreib') erscheint, der zur Genrekennzeichnung eines erläuternden Zusatzes bedarf (wie z. B. „consistente in una partita"). Gleiches gilt noch für das wiederum in Nürnberg (1756 bei Haffner) publ. *Divertissement musical contenant VI sonates pour le clavessin*, op. 1, von G. Chr. Wagenseil, das wohl mit einer der in Wien ab 1753 herausgekommenen Serien von drei- oder viersätzigen, sonatenartigen *VI. Divertimenti da Cimbalo* (op. 1, 1753; op. 2, 1755; op. 3, 1761; op. 4, 1763; ferner mit nur zwei Werken op. 5, 1770) identisch ist. Mit dem Verzicht Wagenseils oder seines Wiener Verlegers (A. Bernardi) auf den genrebenennenden Zusatz ist divertimento als Gattungsbegriff der österreichisch-süddtsch. Klaviermusik etabliert. Das ital. Wort wird nunmehr als Synonym für eine Sonate der leichteren, ital. Vorbildern folgenden Schreibart verwendet; es indiziert stilistisch die Distanz zur franz. und norddtsch. wie zur einheimischen, von G. Muffat u. a. hochgehaltenen Tradition der Klaviersuite und deutet zugleich die Bestimmung für die mus. Kurzweil der mehr oder weniger geübten Dilettanten an. Wagenseil bestätigt die Ausrichtung auf die Musikliebhaber im Vorw. des ersten Heftes der *Divertimenti* (1753):

Si sono evitate in questi divertimenti le legature comunemente usate da' migliori autori; insegnando l'esperienza che sogliono le medesime stancar la pazienza dei Dilettanti (Faks. in: Helga Scholz-Michelitsch, *G. Chr. Wagenseil, Hofkomponist u. Hofklaviermeister d. Kaiserin Maria Theresia*, Wien 1980, 37).

Sein Schüler J. A. Steffan bekräftigt sie bereits im Titel der *VI. Divertimenti da Cimbalo. Scritti e dedicati alle Illustrissime Signore sue Scolare ed altri Dilettanti Favorevoli* (Wien 1759), und sein Rezensent Marpurg erkennt genau ihre kompositorischen Konsequenzen; spätestens mit folgender umständlicher Kritik des Mangels an „Arbeitsamkeit", Regelhaftigkeit und Ausgereiftheit der Ideen setzt die negative Bewertung der Gattung Divertimento ein, die bald darauf J. Haydn veranlassen wird, den Begriff gegen einen unbelasteten auszutauschen:

Fr. W. Marpurg, *Kritische Briefe über d. Tonkunst*, Bd. II (Bln 1761): Der Herr Wagenseil, der mit der Menge seiner Sachen nicht wenig Aufsehen macht, soll, wie mich jemand versichert, gar artig auf dem Flügel spielen, und zugleich, in Ansehung seines persönlichen Umganges, ein sehr liebenswürdiger Mann seyn. Ruhms genug für ihn! Aber seine Compositionen? Sie würden, wenn sie auch in Ansehung der drey zu einem Tonstücke erforderlichen Stücke, der Harmonie, Melodie und Rhythmik, regelmäßig wären, dennoch nur mittelmäßig gut seyn, indem sich zur Känntniß der Regeln annoch drey Stücke unumgänglich gesellen müssen, wenn etwas vortrefliches herauskommen soll, ein schöpferischer Geist, eine feine Beurtheilung, und ein arbeitsamer Kopf... Ein Tonsetzer, den die Natur mit keiner fruchtbaren Erfindungskraft begabet hat, wiederhohlt sich alle Augenblicke... Wenn die Fruchtbarkeit der Ideen nicht mit einer gesunden Beurtheilungskraft begleitet wird: so wird niemahls ein richtiger Plan entworfen werden, und der Tonsetzer wird seine Materialien so wenig der Bewegung, dem Zwecke und dem Character des Stückes gemäß zu wählen, als zu ordnen wissen... Die Arbeitsamkeit ist deswegen einem Componisten nöthig, damit er es sich nicht verdrießen lasse, seine Aufsätze von Zeit zu Zeit zu untersuchen, um sie durch eine gehörige Säuberung der Gedanken, sowohl in Absicht aufs einzele, als das Ganze, zu derjenigen Vollkommenheit zu bringen, deren sie nach der Beschaffenheit unserer Musik fähig seyn können, bevor er sie dem Publico vorleget... Hier sollte ich nun ohne Zweifel einige Exempel von der Wagenseilischen Muse beybringen... Alles ist bey ihm neu italiänisch, nagel neu italiänisch, sowohl die Zusammensetzung der Töne über einander, als die neben einander. Die kleinen Stücke sind unstreitig, im Einzeln oder zum Theil betrachtet, die besten von ihm. Übrigens figuriren alle seine Sachen in Vergleichung mit wahren Clavierstücken wie etwann ein Petit-Maitre in Gesellschaft verständiger Leute. Es ist ein ewiges Getändel und Gepitzel; und wenn doch dieses Getändel nur ohne gewisse gar zu handgreifliche Unachtsamkeiten wäre. Aber vermuthlich verträgt nach dem Herrn Wagenseil das Getändel keine Regeln (141 f.).

Bei den ital. Komponisten herrscht, auch bezüglich der anspruchsloseren Dilettantenliteratur, die Bezeichnung sonata vor. Für Klaviermusik wird das Wort divertimento nur gelegentlich und vergleichsweise spät verwendet, z. B. bei G. M. Rutini im Titel seiner *XII Divertimenti facili e brevi per cimbalo a 4 mani o arpa e cimbalo*, op. 18 (hs., Neapel, Conservatorio, 38.1.41; zu datieren 1793 nach New GroveD). Da Rutinis zahlreiche frühere und jedenfalls zum Teil (op. 7, 1770) gleichfalls für Amateure („Signori Dilettanti di Cembalo") bestimmte Sonatenserien keine Gattungsbezeichnung tragen, ist zu vermuten, daß der Komponist sich bei seinem Spätwerk ausländischen Titulierungsbräuchen anschließt, wie vor ihm schon der vornehmlich außerhalb Italiens wirkende G. A. Paganelli mit seinen Cembalowerken *Divertissement musical* (Augsburg 1756) und *Divertissement de le beau Sexe* (Amsterdam um 1760).
Ein Sonderfall ist der Titel von Fr. Durantes sechs *Sonate per cembalo divisi in studii e divertimenti* (Neapel um 1732), der neben der üblichen Bezeichnung sonata für das mehrsätzige Einzelwerk auch die Satzbezeichnung divertimento aufweist und anstelle von „leicht" und „unterhaltsam" einen weiteren, wesentlichen Bedeutungsaspekt des Wortes erschließt. Durante wendet das schon bei Corelli begegnende Gegensatzpaar studio-divertimento auf einen satz-

technischen Sachverhalt an: divertimento bezeichnet einen kurzen, einfach zweiteilig gebauten und homophon gehaltenen Satz einer zweisätzigen Kompos., der einen Kontrast zum vorangestellten, ausgedehnteren Satz mit dichter thematischer Durcharbeitung und imitatorischen Führungen (studio) bildet. Das Wort gilt demnach einer Gestaltung, die von der Norm einer gewissen Regeln unterworfenen Durchorganisation abweicht und die dank dieser Ablenkung vom strenger Gearbeiteten als kurzweilig empfunden wird. Diese etymologisch ‚richtige' Bedeutung – divertimento als Gegenbegriff zum Regulativen und Durchgearbeiteten in Übertragung des Lebensprinzips von Arbeit und Kurzweil auf künstlerische Schöpfungen – spielt in der mus. Literatur Italiens eine untergeordnete Rolle (im Unterschied zu divertissement); sie begegnet vereinzelt in der Fugenlehre (vgl. unten, IV.).

J. Haydn gebraucht das Wort Divertimento (neben Partita/Parthia) für seine frühen Klavierwerke bis um 1770 ohne Rücksicht auf die Kompositionsart oder den Gehalt, die „Zeitgrenze zwischen den Termini Divertimento und Sonate" scheint (nach Finscher 1974, 96) mit der Sonate c-moll Hob. XVI:20 von 1771 überschritten zu sein. Daß für Haydn Divertimento in der frühen und mittleren Schaffensphase noch nicht mit der Konnotation einer fragwürdigen Simplifizierung besetzt ist, ersieht man aus seiner ausdrücklichen Bevorzugung des Wortes in der Ensemblemusik gegenüber Cassation (vgl. unten, II. (3)). Es ist daher eher fraglich, auch mit Blick auf die extensive Anwendung in anderen Genres, ob Haydn den in den 1760er Jahren sich verbreitenden Terminus von Wagenseil übernommen hat (vgl. Finscher 1974, 96). Vielmehr scheint er divertimento in dem umfassenden, unverdächtigen Sinne einer mus. Vergnügung im geselligen Kreis begriffen und erst im Laufe der Reifung des kompositorischen Bewußtseins preisgegeben zu haben: Es liegt nahe, daß ein Komponist, der eine Tonkunst differenzierten Stils und hohen Anspruchs erstrebte und die Gefälligkeit und Unterhaltung nicht mehr als einzigen Endzweck der Instrumentalmusik anerkannte, die Benennung seiner Werke mit einem breit gefaßten und möglicherweise mißverständlichen Gattungsbegriff für unangemessen hielt.

In der Klaviermusik W. A. Mozarts und L. van Beethovens taucht der Begriff nicht mehr auf. Mozart, den die bedeutenden *Sei Divertimenti da camera a Cembalo e Violino* von J. Schuster (hs., Dresden, Landesbibl., Mus. 3549/R 1-3) zur Komposition seiner ersten Violin-Klavier-Sonaten im konzertierenden Stil, der sechs Sonaten K.-V. 301-306 (293 a-d, 300c und 300l), anregten, hat weder die Bezeichnung Divertimenti noch die in einer anderen Hs. zu findende Bezeichnung Duetti übernommen. Seine Bemerkungen über Schusters Werke lassen aber erkennen, daß er mit „divertire" den Vollzug durch und für Kenner vom Fach, nicht dilettantisches oder beiläufiges Spiel assoziiert:

Briefe u. Aufzeichnungen, GA; Brief an d. Vater, (6. 10. 1777): ich schicke meiner schwester hier 6 Duetti à Clavicembalo e Violino von *schuster*. ich habe sie hier schon oft gespiellet. sie sind nicht übel. wen ich hier bleibe, so werde ich auch 6 machen, auf diesen gusto, dann sie gefallen sehr hier. ich schicke sie ihnen hauptselich nur, damit sie sich in Zweyen Divertiren können (ed. W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, II, 41).

Komponisten der zweiten Reihe halten bis in die erste Hälfte des 19. Jh. hinein zur Charakterisierung der Leichtgewichtigkeit und des Unterhaltsamen ihrer solistischen oder von Streichern akkompagnierten Klavierwerke an dem Wort Divertimento fest (z. B. J. B. Vanhal, F. Ries) oder wechseln es, einem allgemeinen Trend zufolge, gegen das franz. Divertissement aus (z. B. J. F. X. Sterkel, A. Gyrowetz, J. B. Cramer, J. Wölfl, J. Field, Fr. Kuhlau). In dieser Literatur à la mode wird Divertimento bzw. Divertissement auch zur Bezeichnung für Potpourris (z. B. F. Ries, *Divertimento* op. 130, „aus verschiedenen Stükken zusammengesetzt", *Briefe u. Dokumente*, bearb. von C. Hill, Bonn 1982, 487).

(3) Im österreichisch-süddtsch. Raum ist Divertimento während der Frühklassik eine verbreitete Bezeichnung für Kammermusik jeglicher Art. Anscheinend der erste unter den dtsch.-sprachigen Komponisten, der das ital. Wort als Titel für Ensemblewerke benutzt, ist der zwischen 1740 und 1750 schreibende M. G. Monn. Mit *Divertimento à 2 Alto-Viole con Basso* ist eine viersätzige Komp. (hs., Bln, Staatsbibl., Ms. 14629) bezeichnet, im Unterschied zu den übrigen dreistimmigen Werken, die entweder Partita à tre, Sinfonia à tre oder Trio überschrieben sind. Die abweichende Benennung läßt sich nur mit der besonderen Besetzung mit zwei Bratschen und mit der Disposition der Sätze, nicht aber mit einer etwa leichteren Satztechnik begründen. Alle anderen Kompos. à tre sind traditionell mit zwei Violinen und Baß besetzt; die Partiten haben in der Regel fünf Sätze, darunter als Eingangssatz eine franz. Ouvertüre, einen Mollsatz in der Paralleltonart, ein Menuett mit Trio und bisweilen weitere aus der Suite stammende Tanz- oder Galanteriestücke (themat. Kat. DTÖ XIX/2, Bd. 39, XXV ff.). Beim *Divertimento* fehlen Ouvertüre und Mollsatz; es weist als einzigen Tanzsatz das Menuett auf, das wiederum bei dem einen fünfsätzigen Trio und bei den drei- oder viersätzigen Sinfonie fehlt. Offensichtlich markiert die Namensgebung ‚Divertimento' zum einen den halben Weg der Ablösung von der Suite, der die Partita noch nahesteht, hin zur Ausprägung der Sinfonie, die noch nicht das Menuett einverleibt hat, und zum anderen – aufgrund der im Werk gewahrten Einheit des heiteren, nur im Trio episodisch unterbrochenen Durcharakters – den Gegensatz des primär unterhaltsamen Genres zu einem stimmungsmäßig kontrastiven von höherem ästhetischen Anspruch. – Daß Divertimento in den Jahren zwischen 1750 und 1780 auch als eine Art Generalbezeichnung für die dem Zug der Zeit folgend grundsätzlich – und nicht etwa in Abhebung gegen eine „ernste" Kunst – eingängig und unkompliziert (L. Mozart: „popular") gehaltene Ensemblekammermusik genutzt wurde, ist an den drei- bis sechssätzigen Werken à tre (2 Violinen, Baß) und à due (Violine, Baß) von Monns jüngerem Bruder, J. Chr. Mann, zu ersehen, die in den (undatier-

ten) hs. Quellen durchweg als Divertimenti bezeichnet sind, ohne Rücksicht auf eine etwaige Nähe oder Distanz zur Suite.
Eine noch größere Variabilität in Besetzung und Satzfolge weisen M. Haydns etwa 30 mit Divertimento betitelte Werke auf (zu datieren zw. 1760 u. 1795; themat. Kat. DTÖ XIV/2, Bd. 29); seine neben Divertimento auch Serenade, Notturno und Cassation einbeziehende Benennungspraxis darf als typisch für den österreichisch-süddtsch. Raum und speziell für Salzburg zur Zeit der Frühklassik betrachtet werden. Neben der Hauptgruppe der Werke in Triobesetzung (2 Violinen, Baß, in zwei Fällen Violine, Viola, Baß bzw. Violine, Violoncello, Baß) finden sich unter den Divertimento genannten Kompos. solche für Streichquartett oder -quintett, ferner zwei reine Bläserwerke (2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, bzw. Flöte, Oboe, Fagott, Horn) und mehrere Kompos. mit gemischter Bläser-Streicher-Besetzung. Die Zahl der Sätze schwankt zwischen drei und neun; und zwar begegnen neben der aus der Kirchensonate oder der Sinfonie ableitbaren Dreizahl der Sätze (langsam-schnell-schnell oder schnell-langsam-schnell) die nördlich der Alpen bevorzugte Vier- (mit dem Menuett an dritter Stelle) oder Fünfsätzigkeit (mit zwei Menuetten an zweiter und vierter Stelle) und deren gelegentliche Erweiterungen durch Eingangs- oder Schlußmarsch und eingeschobene Charakter- oder Tanzsätze. ‚Divertimenti' mit mehr als sechs Sätzen sind jedoch im allgemeinen ebenso eine Seltenheit wie z. B. ‚Serenaden' mit weniger als fünf Sätzen. Auch spielt bei der Betitelung die Größe des Ensembles eine Rolle: Die Höchstzahl der Instrumente ist bei den Divertimenti neun und damit immer noch geringer als die stets gemischte Besetzungszahl der von M. Haydn und anderen als Serenaden bezeichneten Werke. Sinfonische Besetzungen wie die in L. Mozarts deskriptivem *Divertimento militare sive sinfonia* (1756) sind die Ausnahme.
W. A. Mozart unterscheidet die Begriffe nicht konsequent; weder ist die Satzzahl noch die Zusammensetzung der Instrumente ein hinreichendes Indiz für die Wortwahl. Sie hängt offenbar auch vom zeitlichen und lokalen Kontext der Entstehung der Werke ab. Mit Divertimento sind in den autograph (oder von L. Mozart) gekennzeichneten Kompos. der Salzburger Zeit (aus den Jahren 1771 bis 1777) anfänglich zwei vier- bzw. siebensätzige Werke mit gemischter, orchestraler Besetzung benannt (*Concerto o sia Divertimento à 8*, K.-V. 113, für Streicher, 2 Klarinetten, 2 Hörner; *Divertimento à 12*, K.-V. 131). Danach wird die Bezeichnung für doch wohl durchweg solistisch konzipierte Werke leichter Faktur zu drei bis fünf Sätzen für Streicher (K.-V. 136–138/125a–c) oder für Bläser à 10 (K.-V. 166/159d) oder à 6 (K.-V. 213, 240, 252/240a, 253, 270) verwendet, sowie im Einzelfall für ein dreisätziges Klaviertrio (K.-V. 254) und ein sechssätziges Streichtrio (K.-V. 563), letzteres formal ein ausgesprochener Spätling. Dagegen sind die gemischt und mehrfach besetzten, durchweg vielsätzigen Kompos. mit Serenade (Serenata) betitelt (K.-V. 185/167a, 208/189b, 204/213a, 250/248b; die drei letztgenannten sind auch in viersätziger Sinfoniefassung belegt). – Ausnahmen hinsichtlich der Zuordnung des Begriffs Divertimento zu solistischer Kammermusik und des Begriffs Serenade zu orchestralen Besetzungen bilden die für doppelte Streichergruppe mit Pauken bestimmte dreisätzige *Serenata notturna*, K.-V. 239, die zwei sechssätzigen „Lodronischen Nachtmusiken" für Streichquartett und 2 Hörner, K.-V. 247 und 287/271H, sowie die viersätzige *Serenade* für Bläser c-moll, K.-V. 388. Die Nachtmusiken sind offensichtlich für größere Räumlichkeiten, nicht für die Aufführung im Freien bestimmt, und ihre besondere Instrumentierung dient der klanglichen oder rhythmischen Profilierung der an sich kammermus. Faktur, die im Falle der „Lodronischen" auch durch die Bezeichnung Divertimento angezeigt ist. Die durch höchste Subtilität und einen noch homogeneren Klang sich auszeichnende Bläserkompos. aus Wien (1782) ist wohl nur deshalb mit Serenade bezeichnet, weil kein anderer Begriff zur Verfügung stand, um – analog zur Einführung des Begriffs Quartett in der Streichermusik – die Distanz zu den durchweg heiter gestimmten und leichter gesetzten *Divertimenti* der Salzburger Zeit und speziell zu der einstigen Bläsermusik zu markieren.
So ist zumindest tendenziell der Begriff Divertimento gegenüber Serenade abzugrenzen: Divertimento benennt primär die eigentliche Kammermusik in kleiner, klanglich homogener Besetzung und mit geringerer, zyklisch-einheitliche Gestaltung begünstigender Satzzahl; Serenade dagegen Stücke mit größerer, gemischter Besetzung und höherer, additive Reihung und vielfältige Gestaltung nahelegender Satzzahl, also die zur Heterogenität neigende Gebrauchsmusik, wie sie bei Huldigungen und Festlichkeiten in Sälen und unter freiem Himmel erklang. Wie Notturno (→ *Notturno/Nocturne* I.), Kassation und den bei Mozart noch zu findenden Begriffen Finalmusik oder Nachtmusik hebt die Bezeichnung Serenade grundsätzlich auf den äußeren Anlaß oder die darbietende (Ständchen-)Funktion ab, wogegen Divertimento auf das umgangsmäßige Musizieren um seiner selbst willen, auf das divertire mittels Musik im kleinen Kreis von Gleichgesinnten zielt und dementsprechend die Möglichkeit einer artifizielleren Ausformung andeutet, aber nicht zwingend voraussetzt. Beide Begriffe fungieren so auf verschiedenen Bedeutungsebenen – der eine benennt die Gelegenheit und damit den Gebrauchszweck, der andere den kompositorischen Gehalt –, daher schließen sie sich nicht gegenseitig aus, und ein solistisch konzipiertes ‚Divertimento' kann in originaler Form als Ständchen oder Tafelmusik gegeben oder durch Zufügung eines (austauschbaren) Marsches als Aufzugs- oder Abgangsstück zur Serenade umgewandelt werden, wie eine ‚Serenade' durch Ausscheiden einzelner Sätze in eine Sinfonie verwandelt wird. (Verfehlt wäre es, aus späterer Sicht autonomer Kunst den Gehaltsbegriff Divertimento als Benennung eines gehobenen Unterhaltungsgenres zu relativieren oder ihn dem zur Gattungsbezeichnung erhobenen Funktionsbegriff Serenade zu subsumieren, wie es in der Mozartlit. im Anschluß an Hoffmann 1929 und Haußwald 1951 üblich geworden ist.)

Mit dem Verständnis von Divertimento als einer Sammelbezeichnung für die Formen des selbstbezogenen, hochrangigen Musizierens erklärt sich die Vielfalt der Verwendung bei J. Haydn. Bei ihm, der der Salzburger Tradition nicht verhaftet ist und dessen frühes Instrumentalschaffen sich weitgehend auf den intimen Rahmen adeliger Spielpraxis beschränkte, taucht die Betitelung Serenade nicht auf; stattdessen werden bis etwa 1775 im Entwurfkatalog (EK) nahezu sämtliche von Haydn gepflegten Arten von Kammermusik mit Divertimento bezeichnet: Werke mit gemischter Streicher-Bläser-Besetzung à 6 bis à 9, Werke für Klavier und Streicher (z. B. *Divertimento per il clavicembalo con 2 Violini e Baßo*, EK 23), Streichquartette (*Divertimento a quattro*, sogenannte op. 1, 2, 9, 17, EK 2-6), Streichtrios (z. B. *Divertimento a tre per due Violini e Violoncello*, EK 13), Barytontrios (*Divertimento per il Pariton*, EK 5 ff.) und Klaviersonaten (*Divertimento per il [Clavi-]Cembalo solo*, EK 20 ff.). Es verrät ein geschärftes Bewußtsein gegenüber Gattungsbegriffen und belegt zugleich die positive Bedeutung, die dem Wort Divertimento in der Übergangszeit zur Hochklassik anhaftet, wenn Haydn bei den ersten im Entwurfkatalog eingetragenen Quartetten (op. 1, Nr. 1-4, „0"; EK 3) das Wort *Cassatio* (à 4[tro]) in *Divertimento* korrigiert. Der wenig später zu beobachtende Austausch von Divertimento gegen den rein technischen Begriff *Quatuor* bei op. 33 (in der Artaria-Ausg. von 1782; die wohl authentische Melker Abschrift ist noch *Divertimento a quattro* überschrieben) markiert lediglich die letzte Stufe in der Steigerung des kompositorischen Anspruchs und den Verzicht auf jegliche Andeutung einer musikübergreifenden Intentionalität.

III. Theoretisch erfaßt wird der Begriff Divertimento in spielpädagogischer und lexikalischer Lit. seit den 1780er Jahren. Die Beschreibungen als SYNONYM FÜR SONATE ODER ANSPRUCHSNIVELLIERENDES ERSATZWORT spiegeln die Inkonsistenz des Bedeutungsgehalts wider; konstant bleibt die Abneigung gegen eine rein unterhaltende Funktion:

H. Ph. Bossler, *Elementarbuch d. Tonkunst zum Unterricht beim Klavier für Lehrende u. Lernende mit praktischen Beispielen* (Speyer 1782): Divertimento. Ist ein Geschlechtsname, der mehrere Gattungen in sich begreift. Insgemein bezeichnet man damit eine Sonate für ein oder mehrere Instrumenten (272; zit. nach H. Unverricht, *Zur Bedeutung d. Divertimento im 18. Jh.*, Forschungsber. d. Univ. Mainz II, Mainz 1974, 154);
D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): Das DIVERTIMENT (*Divertimento, Divertissement*) ist ein für das Klavier oder für mehrere Instrumente gesetztes Tonstück, welches aus zwey, drey oder mehreren Sätzen besteht, und gemeiniglich, außer der Belustigung, (dem Zeitvertreib,) keine Bestimmung zu haben scheint. Wer ein Instrumentalstück fertig hat, wozu er keine schickliche Benennung weiß, weil er selbst fühlt, daß es als Sonate nicht ausdrucksvoll und charakteristisch genug, als Sinfonie zu matt ist u. s. w. der wählt mit Recht die Überschrift: *Divertimento* (393);
gleichlautend G. Fr. Wolf, *Kurzgefaßtes Mus. Lexikon* (Halle 1792): DIVERTIMENTO, Divertiment, ist ein für das Klavier oder für mehrere Instrumente gesetztes Tonstück, welches aus zwey, drey oder mehrern Sätzen besteht, und gemeiniglich, ausser der Belustigung, keine Bestimmung zu haben scheint (50).

Die den Sachstand des späten 18. Jh. am besten treffende Definition findet sich bei H. Chr. Koch. Seine Aufzählung der entscheidenden Gattungsmerkmale enthält ein – von der Ausdrucksästhetik ausgehendes – abschätziges, die Reserve der Wiener Klassiker erklärendes Urteil: kleine, offene solistische Besetzung, Mehrsätzigkeit, Fehlen fest umrissener Satzcharaktere, Verzicht auf ausgreifende thematische Verarbeitung, „polyphone" Eigenständigkeit der Stimmen, ohrvergnügendes Tonspiel statt gemütsbewegender Ausdruck differenzierter Empfindungen:

KochL (Ffm. 1802): Divertimento. Der Name einer Gattung der Tonstücke für zwey, drey, vier oder mehr Stimmen, die bey der Ausführung nur einfach besetzt werden. Die verschiedenen Sätze, aus welchen ein solches Tonstück bestehet, sind weder polyphonisch gesetzt, noch so weitläufig ausgearbeitet, wie die eigentlichen Sonaten-Arten. Sie haben mehrentheils keinen bestimmten Charakter, sondern sind bloß Tongemälde, die mehr auf die Ergötzung des Ohres, als auf den Ausdruck einer bestimmten Empfindung mit ihren Modifikationen, Anspruch machen. Das Divertimento kam zu Anfange der zweyten Hälfte des verwichenen Jahrhundertes stark in Gebrauch, nachdem sich die Liebhaberey an den vorher sehr üblichen Parthien zu vermindern angefangen hatte. Seit geraumer Zeit hat es dem Quartett und Quintett ziemlich weichen müssen, nachdem diese Sonaten-Arten durch Haydn und Mozart so fleißig bearbeitet und vervollkommt worden sind (440 f.).

Die Verflachung der Gattung nach der Jahrhundertwende bedingt, daß die kritische Bewertung sich in einhelliger Übereinstimmung fortsetzt. In G. Schillings *Encyclopädie* wird, bei Fortschreibung von Kochs Definition und mit einseitiger Berücksichtigung der pädagogischen Lit., das Divertimento in die Nähe der Etüde gerückt:

Encycl. d. gesammten mus. Wiss., Bd. II (Stuttgart 1835): Sie [die Sätze eines Divertimentos] haben mehrentheils keinen bestimmten Character, sondern sind bloße Tongemälde, die, alles ächten Kunstausdrucks entbehrend, neben der Ergötzung des Ohres höchstens nur noch die rein practische Übung zum Zwecke haben. Daher liegt denn das Divertimento, vom Standpuncte der Kunst aus als eine selbständige Tondichtung betrachtet, gewissermaßen zwischen der Etude und dem Capriccio. Während jene gleichsam die bloße Buchstabirtafel für die Seelensprache der reinen Tonkunst ist, läßt sich das Divertimento ansehen als eine musikalische Leseübung, in welcher, damit der Schüler nicht ermüde, die fortgesetzten Übungen nicht mehr so abgerissen dastehen, als vorhin in der bloßen Etude, und deshalb auch bereits ein mehr formell Schönes bilden, aus welchem hin und wieder schon ein Seelenlaut von tieferer Bedeutsamkeit hervorklingt, immer freilich im Dienste des vorherrschenden Angenehmen und Ergötzlichen. So fällt denn das Divertimento durchaus in die Classe der Schulcompositionen oder Exercitien (431).

F. Hand sieht sich veranlaßt, unter der Überschrift Divertimento diese und andere zeittypischere Namensgebungen als Eingeständnis eines fehlenden Willens zur Form zu deuten und Reflexionen über die Mindesterfordernisse eines solchen Unterhaltungsgenres und über den allgemeinen Rückschritt des Kunstgeistes anzustellen:

Ästhetik d. Tonkunst, Bd. II (Jena 1841): Achteten die Componisten unserer Tage sorgsamer darauf, daß ein jedes Werk einer bestimmten Kunstform angehören und nach derselben benannt werden muß, und wären sie eben deshalb bedacht

neuen Erfindungen neue, aber charakteristisch richtige Namen zu ertheilen, stände es mit dem Betrieb der musikalischen Kunst überhaupt besser, und dem Unwesen, mit welchem man allerlei Tonkram unter die Titel Potpourri, Intermezzi, Impromptü, Divertissement stellt, ohne die Frage zu erledigen, was ein solches Machwerk eigentlich besagen solle, wäre endlich gesteuert... Man mag zugestehen, es können einzelne Gedanken zu Sätzen verarbeitet und als besondere Stücke an einander gereiht werden, mag einräumen, es sey nicht nöthig, daß in diesen Sätzen eine polyphonische Bearbeitung, also Selbständigkeit der einzelnen Stimmen eintrete und eine genaue Durchführung den Gedanken Nachdruck und Klarheit ertheile; dennoch wird gefordert werden müssen, daß in dem Divertimento ein bezüglicher Zusammenhang obwalte und die einzelnen Theile einem Charakter entsprechen. Sie können zur Aussprache leicht angeregter, und wenn auch nicht aus der Tiefe der Seele stammender, doch lebhafter Gefühle dienen und sowohl in feiner Bewegung durch formale Schönheit erfreuen, als auch durch Verschiedenheit und Contrast der Seelenzustände ein Interesse gewähren. Dann mag der Zweck der Unterhaltung immerhin gültig bleiben. Die Grade der Bedeutsamkeit und der Thätigkeit der Phantasie sind hierbei unbestimmbar...
Wo die Künstler sich auf das Anmuthige und Niedliche beschränken, da konnten sie in kleine Miniaturbilder wahrhaft Ergötzliches und Schönes fassen... Viele aber wählten den unbestimmten Titel nur darum, weil die Namen Sonate oder Quartett ihren dürftigen und anspruchslosen Leistungen nicht zu entsprechen schienen. Doch unsere Zeit, die man darum kraftlos nennen kann, verschwendet ihre besseren Talente in fragmentarischer Thätigkeit und liefert statt größerer mit Fleiß ausgearbeiteter Werke nur einzelne oft schön geschmückte und erfreuliche Gedanken, die in einem Spiel der Zufälligkeit verschweben und von einem wahrhaften Kunstleben dereinst Zeugniß zu geben nicht vermögen (365 f.).

IV. In Lehrschriften des Kontrapunkts begegnet divertimento gelegentlich als Bezeichnung für das ZWISCHENSPIEL DER FUGE. Diese Bedeutung, die zuerst bei G. B. Martini in *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato* (Bologna 1774–75) nachzuweisen ist, beruht auf der Abschweifung von der thematischen Durchführung und damit auf der Entgegensetzung von Durcharbeitung und deren Lockerung, die in der Bedeutungsgeschichte von divertimento wenig relevant, jedoch in der Geschichte des franz. Äquivalents divertissement von eminenter Wichtigkeit ist. Dies läßt vermuten, daß der spezielle Wortgebrauch ursprünglich von Frankreich ausging, wo er sich später durch L. Cherubini (1835) in der Fugenlehre einbürgerte (→ *Divertissement* VI.; dort auch die Belege aus den Schriften von G. B. Martini und L. Cherubini).

V. In der ersten Hälfte des 20. Jh. bedienen sich zahlreiche Komponisten des Wortes Divertimento, um mehrsätzige WERKE SPIELERISCHEN CHARAKTERS zu bezeichnen. Gewöhnlich ist mit der modernen Begriffsverwendung eine klassizistische oder sonstwie traditionalistische Ausrichtung und die Reminiszenz eines weniger ambitiösen, unbeschwerten umgangsmäßigen Musizierens im kleinen Kreis verbunden; gleichwohl handelt es sich in der Regel um darbietungsmäßige Konzertmusik. Die Stilpalette reicht von originären Gestaltungen zeitgenössischer Kunst über Imitationen historischer Stile bis zu Bearbeitungen alter Musik. Die Besetzungen variieren zwischen solistischem Kammerensemble (P. Juon, op. 34 für Klarinette u. 2 Bratschen, 1912; op. 51 für Bläserquintett u. Klavier, 1913; L. Dallapiccola, *Divertimento in 4 esercizi* für Sopran, Flöte, Oboe, Klarinette, Viola u. Violoncello, 1934), konzertantem Soloinstrument mit Orch. (F. Busoni, op. 52 für Flöte u. Orch., 1920) oder chorischem Kammerorch. (K. Weill, op. 5, 1922; M. Trapp, op. 27, 1931; F. Alfano, 1934; I. Strawinsky, 1934; B. Bartók, 1939; R. Strauss, *Divertimento. Klavierstücke von F. Couperin, für kleines Orch. bearb.*, 1941).

Lit.: H. HOFFMANN, Über d. Mozartschen Serenaden u. Divertimenti, Mozart-Jb. III, 1929; G. HAUSSWALD, Mozarts Serenaden. Ein Beitr. zur Stilkritik d. 18. Jh., Lpz. 1951; DERS., Der Divertimento-Begriff bei G. Chr. Wagenseil, AfMw IX, 1952; CL. SARTORI, Bibliografia della musica strumentale ital., stampata in Italia fino al 1700, Florenz 1952; H. ENGEL, Art. Divertimento, Cassation, Serenade, MGG III, 1954; HANNELORE GERICKE, Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778, Wiener Musikwiss. Beitr. V, Graz u. Köln 1960; W. S. NEWMAN, The Sonata in the Classic Era, Chapel Hill 1963; R. HESS, Serenade, Cassation, Notturno u. Divertimento bei M. Haydn, Diss. Mainz 1963; GAYLE HENROTTE, The Ensemble Divertimento in Pre-classic Vienna, Diss. Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1967; E. SEIDEL, Art. Divertimento, in: RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl. Mainz 1967; L. FINSCHER, Studien zur Gesch. d. Streichquartetts I, Saarbrücker Studien zur Musikwiss. III, Kassel 1974, 93 ff.; H. UNVERRICHT, Art. Divertimento, in: New GroveD V, London 1980.

Wolfgang Ruf, Freiburg i. Br. 1985

Divertissement

franz. Substantiv zum Verb divertir, von lat. divertere, sich abwenden, auseinandergehen, abgehen, voneinander abweichen; seit dem 15. Jh. Unterschlagung (‚auf die Seite schaffen'), seit dem 17. Jh. Ablenkung, Annehmlichkeit, Vergnügung, Erholung, Zerstreuung, Zeitvertreib, Amüsement.
In Deutschland ist das Lehnwort Divertissement seit dem späten 17. Jh. in der Bedeutung einer angenehmen Unterhaltung oder dem Vergnügen dienenden Veranstaltung gebräuchlich, in mus. Bezug seit etwa 1700. – Da die Terminusgeschichte von Divertissement über eine lange Zeit hinweg unabhängig von derjenigen des sprachlich eng verwandten Begriffs Divertimento verläuft, erscheint es angebracht, letzteren in einer separaten Monographie (→ *Divertimento*) zu behandeln.

I. In nicht ausschließlich mus., aber Musik implizierenden Zusammenhang tritt divertissement in der ersten Hälfte des 17. Jh. in Frankreich als Oberbegriff für aristokratische Vergnügungen auf.
(1) Die zahlreichen franz. Verhaltenslehren der Zeit verwenden das Wort als Bezeichnung für all jene zerstreuenden Aktivitäten der Hofgesellschaft, mit denen sich Adel und König die Zeit vertreiben, sofern sie sich nicht politischen oder administrativen Geschäften oder dem Waffendienst widmen. Hierzu zählen u. a. Tafel- und Konzertmusik, Theateraufführungen, Gesellschafts- und Kunsttanz, Gesellschaftsspiele sowie Text- und Liedrezitationen.
(2) In der zweiten Hälfte des 17. Jh. wird divertissement bevorzugt zur Bezeichnung der institutionalisierten Formen höfischer Musik- und Theaterpraxis verwendet. Als Inbegriff von divertissement gelten das Ballett und die Oper.
(3) In sozialgeschichtlich argumentierenden Publ. des 20. Jh. zur Musik- und allgemeinen Kulturgeschichte wird vielfach auf den vorterminologischen Begriff von divertissement zurückgegriffen; das Wort dient hier als eine Art Kennmarke für bestimmte Formen adeliger Gesellschaftskultur.

II. Als Synonym zu Comédie-ballet findet sich divertissement ab den 1660er Jahren in Titeln und Vorreden von Werken J.-B. Molières und J.-B. Lullys.

III. Seit der gleichen Zeit ist divertissement als Bezeichnung für inhaltlich als Einlagen fungierende, nach Aufmachung und Wirkung die Hauptsache bildende gesonderte Tanz- und Gesangsszenen eines choreographischen oder eines dramatischen Werks nachzuweisen.
(1) Molière und Lully bezeichnen mit dem Wort die Entrées eines Ballet de cour oder die Entrées einer Comédie-ballet.
(2) Divertissement werden ferner nichtrezitativische Szenen der Tragédie lyrique genannt.
(3) Im franz. Sprechtheater des späten 17. und des 18. Jh. ist divertissement ein Sammelbegriff für die musikgebundenen Einlagen und Finales einer Comédie einschliesslich der Vaudevilles.
(4) Im 19. Jh. geht die Bezeichnung auf die textlose Ballettszene der Grand Opéra über.
(5) In der heutigen Fachsprache des Balletts wird mit divertissement eine Folge von Tänzen ohne Handlungszusammenhang benannt.

IV. Seit dem späten 17. bis vereinzelt im 19. Jh. wird divertissement als Bezeichnung für eigenständige choreographische oder musikalisch-theatralische Stücke verwendet.

V. Analog zum ital. Wort divertimento begegnet divertissement seit dem 18. Jh. in Titeln kammermusikalischer Werke leichten, unterhaltsamen Charakters. Dabei handelt es sich vornehmlich um Suiten und Sonaten für gemischte Bläser-Streicher-Besetzung und für Klavier solo oder mit Accompagnement. Dieser Wortgebrauch zieht eine Bedeutungsverschlechterung nach sich, die in den Lexika des 19. Jh. ihren Niederschlag findet.

VI. In Lehrschriften des Kontrapunkts des 19. Jh. wird divertissement als Bezeichnung für das thematisch ungebundene oder abgeleitete Zwischenspiel der Fuge verwendet.

I. Bis zum 16. Jh. lediglich in der juristischen Bedeutung von Unterschlagung nachweisbar, findet sich das Wort divertissement gegen Ende des Jh. vereinzelt in den Schriften Montaignes, und zwar im Sinne von (unterhaltsamer) Ablenkung und als Konkretisierung des Abstraktums diversion. An einer Stelle begegnet es bereits im Kontext einer Apologie theatralischer Veranstaltungen:

Montaigne, *Essais* (Paris [1580] [3]1595): Car j'ay tousjours accusé ... d'injustice ceux qui refusent l'entrée de nos bonnes villes aux comediens qui le valent, et envient au peuple ces plaisirs publiques. Les bonnes polices prennent soing d'assembler les citoyens et les r'allier... Et trouverois raisonnable que le magistrat et le prince à ses despens, en gratifiast quelquefois la commune, d'une affection et bonté comme paternelle; et qu'aux villes populeuses il y eust des lieux destinez et disposez pour ces spectacles, quelque divertissement de pires action et occultes (Œuvres complètes, ed. A. Thibaudet u. M. Rat, Paris 1962, 176 f.)

In nicht ausschließlich mus., aber Musik implizierendem Zusammenhang tritt divertissement häufiger als Oberbegriff für aristokratische Vergnügungen in der vom Aufblühen des franz. Gesellschaftslebens geprägten ersten Hälfte des 17. Jh. auf; es gehört anscheinend zu dem Wortschatz, dessen sich die Elite bedient, um sich von der Sprache des Volkes abzuheben.

(1) Die zahlreichen, in der Tradition von B. Castigliones *Il Cortegiano* (1528) stehenden franz. Verhaltenslehren verwenden divertissement als Bezeichnung für all jene zerstreuenden Aktivitäten der Hofgesellschaft, mit denen sich der König und der in das Hofleben eingebundene Adel die Zeit vertreiben, sofern sie sich nicht den politischen oder administrativen Geschäften oder dem Waffendienst wid-

men. Zu den Divertissements („exercices de plaisir" in N. Farets maßgeblicher Schrift *L'honnête homme ou l'art de plaire à la cour*, Paris 1630. ed. M. Magendie, Paris 1925, 16) zählen die Jagd, der Ballsport, die Promenade zu Pferde, Bootsfahrten, das Fest mit Reiterspielen, Feuerwerken, Maskeraden, Diners, Tafel- und Konzertmusik, Theateraufführungen, Gesellschafts- und Kunsttanz, aber auch intimere Lustbarkeiten (Faret: „exercices de galanterie", ibid., 15) wie das Rate- oder Kartenspiel im kleinen Kreis, die literarisch-philosophische oder lediglich galante Konversation, das Verfassen von Briefen und Versen und die Ausübung von Musik durch den adeligen Dilettanten. Speziell die in großer Fülle erdachten Gesellschaftsspiele und die in den Salons beliebten Text- und Liedrezitationen werden als divertissements bezeichnet; die Texte und Beschreibungen erlesener Spiele und Beschäftigungen werden gesammelt veröffentlicht, und die Publ. tragen vielfach das Wort divertissement im Titel:

Anon., *Les Visions admirables du Pèlerin du Parnasse, ou divertissement des bonnes compagnies et des esprits curieux, par un des beaux esprits de ce temps*, Paris 1635;
Ch. Sorel, *La maison des jeux où se trouvent les divertissements d'une compagnie par des narrations agréables et par les jeux d'esprit et autres entretiens d'une honnête conversation*, Paris 1642;
Anon., *Les Divertissements curieux ou le Trésor des meilleures rencontres et mot subtils de ce temps*, Lyon 1650;
Anon., *Les agréables divertissements français contenant plusieurs rencontres facétieuses de ce temps*, Paris 1654;
Segrais, *Les nouvelles françaises ou les Divertissements de la princesse Aurélie*, 2 Bde, Paris 1656-57;
Madame de la Calprenède, *Les divertissements de la princesse Alcidiane*, Paris 1661 (alle Titel nach M. Magendie, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII[e] siècle, de 1600 à 1660*, Paris 1925).

Eine frühe Rechtfertigung von geistlicher Seite finden die exzessiven, durch keine gesamtgesellschaftliche Funktion begründbaren Vergnügungen der Aristokratie im jesuitischen Schrifttum. Père P. le Moyne betont die Heilwirkung der Zerstreuung auf kranke Gemüter und knüpft dabei, wie nach ihm Pascal, wohl an Montaigne an, der den vielfältigen Arten der „diversion" (Essais III, Kap. 4: *De la diversion*) eine therapeutische Kraft zugesprochen hatte:

P. le Moyne, *Les Peintures morales*, 2 Bde (Paris 1640-43): Les Divertissemens ne sont pas les plus mauvais remedes, que puissent prendre les Esprits malades, l'usage en est doux et agreable, & l'effet n'en est pas moins prompt ny moins salutaire ... Le principal effet des Divertissemens, est assez exprimé par leur nom; ils divertissent l'Esprit, de la consideration des Objets qui le blessent; ils ostent de sa veüe, toutes les images qui le tentent ou qui l'effrayent; ils le tirent des lieux, ou luy apparoissent les Spectres & les Phantasmes, qui causent son inquietude; ils les menent a des Regions tranquiles, ou il n'y a que d'agreables visions, et des images Innocentes (I, 739; zit. nach A. Stoll, *Figur u. Affekt*, Tutzing [2]1978, 144).

Zahlreiche Fragmente der *Pensées* Bl. Pascals (entstanden ca. 1654-58, postum publ. 1670) lassen den umfassenden Versuch einer ethischen Apologie der Zerstreuung erkennen. Pascal zufolge ist „divertissement" ein allgemeinmenschliches Bedürfnis und zugleich Surrogat: es hilft den Menschen, die Misere ihrer diesseitigen Existenz zu vergessen, und täuscht hinweg über die Trugnatur aller irdischen Wertsetzungen:

Pensées (Paris 1670): Divertissement. Les hommes n'ayant pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, ils se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser. Nonobstant ces misères il veut être heureux et ne veut être qu'heureux, et ne peut ne vouloir pas l'être (ed. M. Le Guern, Paris o. J., 117, Fragm. 124 [L. Brunschwicg 168]);
Divertissement. Quand je m'y suis mis quelquefois à considérer les diverses agitations des hommes et les périls et les peines où ils s'exposent dans la cour, dans la guerre, d'où naissent tant de querelles, de passions, d'entreprises hardies et souvent mauvaises, j'ai dit souvent que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre... on ne recherche les conversations et les divertissements des jeux que parce qu'on ne peut demeurer chez soi avec plaisir (ibid., Fragm. 126 [Brunschwicg 139]).

Damit ist der Begriff divertissement in den Rang einer existentiellen Kategorie gehoben. Um den Aspekt absoluter Notwendigkeit zu unterstreichen – nicht etwa aus royalistischer Gesinnung –, bemüht Pascal das Beispiel des königlichen Bedürfnisses nach Zerstreuung:

ibid.: Qu'on en fasse l'épreuve, qu'on laisse un roi tout seul sans aucune satisfaction des sens, sans aucun soin dans l'esprit, sans compagnies, penser à lui tout à loisir, et l'on verra qu'un roi sans divertissement est un homme plein de misères. Aussi on évite cela soigneusement et il ne manque jamais d'y avoir auprès des personnes des rois un grand nombre de gens qui veillent à faire succéder le divertissement à leurs affaires et qui observent tout le temps de leur loisir pour leur fournir des plaisirs et des jeux en sorte qu'il n'y ait point de vide. C'est-à-dire qu'ils sont environnés de personnes qui ont un soin merveilleux de prendre garde que le roi ne soit seul et en état de penser à soi, sachant bien qu'il sera misérable, tout roi qu'il est, s'il y pense (123, Fragm. 127 [Brunschwicg 142]).

Die theologisch-philosophische Erörterung trägt dazu bei, daß das Wort divertissement um die Mitte des 17. Jh. zu einem Schlüsselbegriff der Adelskultur wird.

Besonders häufig begegnet divertissement als Sammelbegriff für höfische Vergnügungen in der die „vie mondaine" beschreibenden Memoirenliteratur. Den Aufzeichnungen der Mademoiselle de Montpensier (1627-93) über den Sommeraufenthalt des Hofes im Jahre 1646 in Fontainebleau kann man entnehmen, daß zu den divertissements auch mus. und theatralische Darbietungen gehören:

Mémoires de Mademoiselle de Montpensier: Les violons et les comédiens y étoient, et l'on en avoit le divertissement presque tous les jours (ed. Chérul, I, 129; zit. nach H. Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Paris 1913, 95).

In weitgefaßter Bedeutung findet sich der Begriff bei Tallement des Réaux, der mit Bezug auf das Hôtel de Rambouillet der dortigen Marquise – dem Gegenstück zum Hof und Urbild aller Salons – von einem „théâtre de tous les divertissements" spricht (*Historiettes*, um 1657, II, 487; zit. nach Magendie, *op. cit.*, 132), oder bei Ludwig XIV.; der seinen Bericht über ein Karussell des Sommers 1662 mit Reflexionen über den Sinn und die Berechtigung solcher Vergnügungen verknüpft:

Mémoires [pour l'année 1662] de Louis XIV (aufgezeichnet um 1670): Je ne vous dirai pas seulement, comme on dirait à un simple particulier, que les plaisirs honnêtes ne nous ont pas été donnés sans raison par la nature; qu'ils délassent du travail, fournissant de nouvelles forces pour s'y appliquer, servent à la santé, calment les troubles de l'âme et l'inquiétude des passions, inspirent l'humanité, polissent l'esprit, adoucissent les mœurs, et ôtent à la vertu je ne sais quelle trempe trop aigre, qui la rend quelquefois moins sociable et par conséquent moins utile.
Un prince, et un roi de France, peut encore considérer quelque chose de plus dans ces divertissements publics, qui ne sont pas tant les nôtres que ceux de notre et de tous nos peuples... c'est l'accès libre et facile des sujets au prince. C'est une égalité de justice entre lui et eux, qui les tient pour ainsi dire dans une société douce et honnête, nonobstant la différence presque infinie de la naissance, du rang et du pouvoir. Que cette méthode soit pour nous bonne et utile, l'expérience l'a déjà montré (ed. J. Longnon, Paris 1960, 103 f.).

*

Exkurs: Bedingt durch den sozial eingeengten Verwendungsbereich wachsen dem Begriff divertissement Konnotationen zu, die alle am Leitbild des Honnête homme ausgerichtet sind:
a) Der Wortgebrauch ist an die Vorstellung aristokratischer Verhaltensform geknüpft; Merkmale sind Höflichkeit (courtoisie), Großzügigkeit (générosité), Maß (tempérance) und Schicklichkeit (bienséance). Das Divertissement schließt gedankliche Pedanterie und handwerkliche Kalkulatorik aus, ebenso die Zurschaustellung privater Gefühle oder heftiger Leidenschaften. Es ist nicht Ort der individuellen Selbstdarstellung, sondern der unpersönlichen Repräsentation eines Standes. Zu seiner Exklusivität gehört es, daß es sich von allem abhebt, was bürgerlichen Wesens ist und den Anschein von Arbeit trägt.
b) Neben die Konnotation des Elitären und Exklusiven tritt diejenige eines Ästhetischen. Das Divertissement ist gekennzeichnet durch Leichtigkeit und Ungezwungenheit; es beschäftigt den Geist oder den Körper, ohne sie zu belasten; ein regelmäßig wiederkehrendes Beiwort ist „agréable", „angenehm". Das Bestreben geht dahin, in gelassener Überlegenheit Form zu verwirklichen und allem Gestalten den Charakter sowohl des Beiläufigen und Nebensächlichen als auch des Zweckfreien und zugleich Wertbehafteten zu geben. Der flüchtige Gedanke ist wichtiger als die Vertiefung, der spontane Einfall geschätzter als Gelehrsamkeit und differenzierte Argumentation. Ebenso ist die Perfektion der Körperhaltung und die Anmut der Bewegungen wesentlicher als die physische Ertüchtigung und die Demonstration von Kraft und Stärke; der Tanz mit seinen gefälligen Figuren und präfixierten Schritten ist die ideale Ausdrucksform.
c) Schließlich eignet der Begriffsprägung divertissement ein ideologisches, ein harmonistisches Moment. Sie hält die Fiktion einer sinnvollen Einteilung der Lebenswelt in zwanghafte Arbeit und befreiende Nichtarbeit als allgemein gültig aufrecht und mißt der letzteren den Charakter einer objektiven Notwendigkeit, eines absolut Unentbehrlichen zu. Auf künstlerische Sachverhalte übertragen, begegnet dieser Aspekt in der Vorstellung wieder, daß ein Werk erst im Ausgleich zwischen dem streng Gearbeiteten, das sich bestehenden Regeln unterwirft, und dem scheinbar Spielerischen, das sich als Produkt freier Phantasie darstellt, Vergnügen und Befriedigung gewährt.

*

(2) In der zweiten Hälfte des 17. Jh. wird divertissement bevorzugt zur Bezeichnung der INSTITUTIONALISIERTEN FORMEN HÖFISCHER MUSIK- UND THEATERPRAXIS verwendet. Als Inbegriff von divertissement gilt, neben dem seit einem halben Jh. eingebürgerten Ballett, die 1647 von Mazarin in Paris eingeführte Oper. Ihre Aufführungen sind, obzwar öffentlich zugänglich, exklusiv, sowohl ihrem Habitus (verschwenderischer Aufwand an Personal, Ausstattung und Maschinenkünsten, ungewohnter rezitativischer Gesang, fremde Sprache, vielstündige Aufführungsdauer) als auch ihrer Intention nach. Dies läßt sich einem von P. Perrin festgehaltenen Ausspruch Mazarins entnehmen, daß er „ne faisoit pas ces choses tant pour le public que pour le divertissement de Leurs Majestés et pour le sien, et qu'ils aymoient mieux les vers et la musique italienne que la françoise" (*Œuvres de poésie*, Paris 1661, 285; zit. nach Prunières, *op. cit.*, 267). Perrin selbst versäumt es daher nicht, im Vorw. zum Libretto seiner *Pastorale d'Issy* den „esprit de divertissement et de galanterie" zu beschwören:

Première comedie françoise en musique (Paris 1659): Et l'on verra sans doute avec estonnement et plaisir une chose du tout singuliere ... que quelques particuliers, parmy lesquels se trouvent asseurément les plus belles voix du Royaume, et qui chantent le mieux, bien que ce ne soit pas leur profession, par un pur esprit de divertissement et de galanterie, ayent donné à la France la premiere Comedie françoise en Musique et fait à leurs despends ce qu'ailleurs les Souverains de l'Europe ont peine à faire avec des soins et des frais infinis (zit. nach R. Ternois, Kommentar zu Saint-Évremond, *Œuvres en prose*, Paris 1966, III, 136 f.).

Zwar wird weiterhin auch das private mus. Vergnügen, etwa dasjenige gesangsdilettierender Damen, unter die Bezeichnung divertissement gefaßt:

B. de Bacilly, *L'art de bien chanter* (Paris 1679): Il faut donc conclurre en faveur du Chant galant & delicat, & dire que l'autre sied mieux dans la bouche d'un Maistre Chantre, qui a pour but de regaler une assemblée d'auditeurs, que dans celle d'une Dame qui ne chante que pour son divertissement (13).

Weit mehr aber sind es die offiziellen Formen höfischer Kunstübung, allen voran die Oper und die sie zeitweise ablösende Comédie-ballet, die mit dem Wort divertissement bedacht werden. Sie sind in folgender Aufgabenbeschreibung der königlichen Violons du Cabinet aufgelistet:

L'Etat de la France (Paris 1702): Ils servent ordinairement dans tous les divertissemens de Sa Majesté, tels que sont les Sérénades, Bals, Balets, Comédies, Opera, Appartemens et autres concerts particuliers que se font au souper du Roy que dans toutes les Fêtes magnifiques qui se donnent ou sur l'eau, ou dans les jardins des Maisons Royales. Ils se trouvent aussi au Sacre, aux Entrées de Villes, aux Mariages, aux Pompes funebres et autres solemnitez extraordinaires (zit. nach H. Schneider 1982, 153).

Auch weiterhin steht die Vorrangstellung der Oper außer allem Zweifel:

P. Bourdelot u. P. Bonnet, *Historie de la musique et de ses effets* (Amsterdam 1725): C'est aussi à lui [Sourdiac, der an der Begründung der franz. Oper führend beteiligt war] que le Public est redevable en partie de l'établissement de l'Opera en France, qui est le plus agréable divertissement qu'un honnête homme puisse prendre aujourd'hui (I, 234).

Die dominierende Rolle des Balletts in den szenischen Divertissements wird sachlich und spekulativ begründet. Mersenne, Vertreter platonischen Den-

kens, sieht im regulierten Tanz ein Mittel der körperlich-geistigen Vervollkommnung des Menschen und ein Abbild göttlicher Fügung des Universums („Quant à la plus grande perfection des danses, elle consiste à perfectionner l'esprit & le corps, & à les mettre dans la meilleure disposition qu'ils puisent auoir... l'Autheur de l'Vnivers, qui est le grand maistre du Balet que dansent toutes les creatures par des pas & des mouuemens qui sont si bien reglez, qu'ils rauissent les sages & les sçauans", *Harmonie universelle*, Paris 1636, Kap. *Traitez de la voix, et des chants*, 159). Als Charakteristikum hebt der an Mersenne anknüpfende, jedoch dessen ethisch-utilitaristische Orientierung preisgebende Cl.-Fr. Ménestrier in Abgrenzung zur Tragödie und Komödie die Freiheit von normativen Vorgaben der antiken Kunstlehre hervor, die nicht durch Gesetze der Einheit und Wahrscheinlichkeit und durch didaktische Intentionen eingeschränkt ist und aus dem Ballett ein Werk der Laune und der freien Phantasie werden läßt („n'ayant jamais esté reglé par les Anciens, ou en a fait une piece de Caprice ou l'on se donne beaucoup de liberté", *Remarques pour la conduite des Ballets*, Lyon 1658; zit. nach Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de Cour de Louis XIV, 1643-1672*, Paris 1967, 221). Diese und folgende Beschreibung des Balletts treffen ein zentrales Bedeutungsmoment von divertissement, das Losgelöstsein von Regelzwängen und moralischen Fingerzeigen, das Abwechslung und Vergnügen bewirkt:

Cl.-Fr. Ménestrier, *Des Ballets Anciens et Modernes selon les règles du théâtre* (Paris 1682): La Tragedie & la Comedie sont pour les mœurs & pour l'instruction, le Ballet pour le divertissement & le plaisir. La Tragedie ne reçoit que des personnes graves, & celle de leur suite qui sont necessaires à la conduite de l'action. Le Ballet est un mélange de personnes graves & enjoüées, historiques & fabuleuses, naturelles & allegoriques. La Tragedie a une Scene fixe & arrétée dans une chambre, dans un Palais, dans un appartement, dans un jardin, & tout au plus dans une Ville: Le Ballet peut faire des changemens de Scene à toutes les parties, & méme à toutes les entrées. Les Machines & les Episodes doivent estre rares dans la Tragedie, ils sont frequens dans le Ballet. La Tragedie ne represente qu'une seule action, le Ballet en reçoit plusieurs. Rarement une méme personne paroist deux fois dans le Ballet, à moins qu'elle ne change d'habit, parce qu'étant un personnage muet, on ne sçauroit pourquoi elle revient sur la Scene (291 f.).

(3) In sozialgeschichtlich argumentierenden Publ. des 20. Jh. zur Musik- und allgemeinen Kulturgeschichte wird vielfach auf den vorterminologischen Begriff von divertissement zurückgegriffen; das Wort dient hier als eine Art Kennmarke für bestimmte FORMEN ADELIGER GESELLSCHAFTSKULTUR. In der weiten Bedeutung der mus.-theatralischen Darbietungen im Rahmen von Hoffesten der franz. Spätrenaissance und des Barocks, deren sozialer Ort in der Regel durch einen entsprechenden Zusatz angegeben ist (divertissement de la cour, de cour, de palais), begegnet das Wort beispielsweise in der Untersuchung von M. Paquot, *Les Etrangers dans les divertissements de la Cour de Beaujoyeulx à Molière* (Brüssel 1932) und im Sammelbd. *Les Divertissements de Cour au XVIIe siècle* (Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises IX, Paris 1957). In der Studie *Un Divertissement de Palais pour Charles Quint à Binche* (*Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Les Fêtes de la Renaissance II, Brüssel u. a. 1957) verwendet D. Heartz divertissement zur Benennung einer bunten Mischung von Saal- und Freiluftaufzügen, Maskerade, damenhaftem Ziertanz und ritterlichem Schaukampf anläßlich eines Kaiserbesuchs im Hennegau-Städtchen Binche von 1549, die eher mittelalterlich anmutet und nichts von der konzeptionellen Geschlossenheit, der erlesenen Thematik und sublimen Allegorik der wohlabgestimmten Inszenierungen aufweist, die ab der zweiten Hälfte des 17. Jh. zur Regel werden (hierzu unten, II.).

Einer solchen zeitlichen und sachgehaltlichen Ausweitung entgegengesetzt sind Versuche, das Wort divertissement definitorisch schärfer einzugrenzen. Bei R. M. Isherwood, *Music in the Service of the King, France in the 17th Cent.* (Ithaca u. London 1973) werden in die Rubrik „Divertissements" unter Ausschluß der Opernproduktionen die weniger aufwendigen, doch immer noch kostspieligen und das ganze Jahr durchziehenden Formen gesellschaftlicher Unterhaltung mit Musik („various social activities ... nearly always either musical in nature or accompanied by music") auf den königlichen Schlössern eingereiht (248 ff.). Der Autor beruft sich auf den in seinen Bedeutungen freilich eher schwankenden Wortgebrauch damaliger Journale und verweist auf die schon von Zeitgenossen erkannten Zwecksetzungen der Disziplinierung der Aristokratie, der Begegnung zwischen König und Untertanen und des Vorspiegelns von Stabilität und ökonomischer Potenz selbst in Jahren des Krieges:

op. cit.: Thus, the *divertissements* were useful beyond their obvious purpose; they kept the nobility occupied, passive, and even submissive, and they offered a constant show of the affluence of the realm even, and perhaps especially, in time of war. In an age of wars of attrition, the regular presentation of costly *divertissements* was a useful psychological weapon which could be justified by reason of state (250).

Der Wortsinn wird implizite politisch gedeutet: divertissement nicht mehr nur als Übung zur Verfeinerung der Sitten und als wohlgemeinte Ablenkung von der Misere der Welt, sondern als bewußte Täuschung und Ablenkung von der Einsicht in die tatsächlichen Machtgegebenheiten des Staates.

Gleichfalls unter dem Aspekt von Affirmation, jedoch mit sozialpsychologischer Nuancierung in Richtung auf ein standesspezifisches Verhalten, wird divertissement in einer Untersuchung von A. Stoll gesehen:

Figur u. Affekt. Zur höfischen Musik u. zur bürgerlichen Musiktheorie d. Epoche Richelieus, Frankfurter Beitr. zur Musikwiss. IV (Tutzing ²1978): Die Beschreibung der Aufführung des ‚Ballet de Madame' (1615) weist auf diese Konzeption von Repräsentation hin. In Pomp und Macht repräsentiert die Monarchie vor dem versammelten Adel. Das Luxuriöse hat eine wichtige Funktion. Die noch nicht konsolidierte Monarchie will ihre Macht materiell durch eine glanzvolle Darbietung beweisen. Sie will auf ihre Weise Teile des Adels überzeugen.

Später, als der Adel am Hofe integriert wurde, als Disparitä-

ten nicht mehr offen zum Tragen kamen, wurde der Sinn der Repräsentation geändert. An Stelle der Demonstration der Macht achtete man auf die ästhetische Darstellung *soziablen* Verhaltens. Diesem Zweck dient das *Divertissement*. Es übernimmt die Maximen der Verhaltenslehren und führt dem höfischen Adel die Anpassung, die Dämpfung der Leidenschaften vor, aber auch ein Bedürfnis nach Perfektion des Verhaltens, wodurch er sich vom Bürgertum zu unterscheiden habe (13).

Die Unterscheidung zweier einander ablösender Konzeptionen absolutistischer Ostentation – einerseits Manifestation fürstlicher Macht, andererseits Selbstdarstellung des Adels – trifft zweifellos eine Tendenz der Epoche Richelieus und Ludwigs XIV. Sie ist gleichwohl wortgeschichtlich problematisch, da divertissement stets gleichzeitig zur Bezeichnung sowohl von innerhöfisch-privaten als auch von öffentlich-repräsentativen Formen der Unterhaltung herangezogen wurde.

Th. W. Adorno verwendet in der *Ästhetischen Theorie* das Wort Divertissement bei den Darlegungen zur Dialektik von Allgemeinem und Besonderem der Kunst in einer Weise, die offen läßt, ob eine spezielle Form oder ein Sammelbegriff institutionalisierten Kunstschaffens oder auch eine einzelne Gattung gemeint ist. Unzweideutig ist jedoch die Funktion des Begriffs: Er etikettiert die Eigenart des „feudalen“, vorbürgerlichen ästhetischen Gestaltens, das noch nicht dem historischen, von Adorno als ästhetischer Nominalismus bezeichneten Zug zur authentischen, geschlossenen Form ausgesetzt ist und daher offene, an Konventionen sich frei erprobende „Spielformen“ zeitigt:

Ästhetische Theorie, hg. von Gretel Adorno u. R. Tiedemann, Gesammelte Schriften VII (Ffm. 1970): Der qualitative Umschlag geschah, als anstelle des Oxymorons der offenen Form eine Verfahrensweise trat, welche ohne Blick auf die Gattungen nach dem nominalistischen Gebot sich richtete; paradoxer Weise waren die Resultate geschlossener als ihre konzilianten Vorläufer; der nominalistische Drang zum Authentischen widerstrebt den Spielformen als Abkömmlingen des feudalen Divertissements (328).

II. Als Funktionsbezeichnung im obigen umgangssprachlichen Sinne und zugleich als Synonym zu Comédie-ballet findet sich divertissement ab den 1660er Jahren in Titeln und Vorreden von Werken J.-B. Molières und J.-B. Lullys. Der demonstrative Wortgebrauch in Widmung, Vorw. und Prolog zu Molières erster, 1661 bei den pompösen Festlichkeiten des Surintendant des finances Foucquet zu Ehren des Königs in Vaux-de-Vicomte gegebener Comédie-ballet *Les Fâcheux* läßt vermuten, daß dieses gattungsbegründende, gesprochene Komödie, Tanz, Gesangs- und Instrumentalmusik (von Ch.-L. Beauchamps, ein Satz von Lully) in ein dramatisches Ganzes verschmelzende Werk Pascals und seiner Zeitgenossen Vorstellungen von der staatstragenden Bedeutung des königlichen Amüsements ins Theatralische umsetzt; hierauf weist besonders folgende Passage der Widmung („Au Roi“):

Ceux qui sont nés en un rang élevé peuvent se proposer l'honneur de servir Votre Majesté dans les grands emplois, mais, pour moi, toute la gloire où je puis aspirer, c'est de la réjouir. Je borne là l'ambition de mes souhaits; et je crois qu'en quelque facon ce n'est pas être inutile à la France que de contribuer quelque chose au divertissement de son roi (zit. nach Molière, *Œuvres complètes*, ed. G. Couton, Paris 1971, I, 481 f.).

Das Neue, das Molière in der Konzeption des Werks erblickt (Vorw.: „Un mélange qui est nouveau pour nos théatres“, ibid., I, 484), besteht in der für Frankreich ungewohnten Integration des Wortdramas und der übrigen Künste in ein Gesamtwerk, nicht in der Verbindung heterogener Mittel als solcher, gehörte doch die Verschmelzung von dramatischer Poesie, Musik und Tanz bereits zum Programm und zur Praxis der Pléiade-Dichter um Baifs Académie de Poésie et de Musique und des von ihnen begründeten Ballet de cour und war es doch längst Übung der ital. Oper, zwischen den Akten choreographisch-mus. Intermedien einzufügen. Entscheidend an der Comédie-ballet sind die wiederholten Wechsel von der quasi eindimensionalen und eindeutigen Wortsprache und von der Regelhaftigkeit des Dramas zur vielsagenden Sprache der Figuren, der Bewegungen, des Gesangs und des Instrumentalklangs, die mit einem Wechsel der fiktionalen Ebenen und zumeist auch des Handlungsmodus vom Komisch-Realistischen zum Mythologischen, Idyllischen, Exotischen und Wunderbaren einhergehen. Diese Wechsel vom Unvermischten zum Plurimedialen empfinden die dem Sinnlichen, Begriffslosen und Illusionären ohnehin zuneigenden Zeitgenossen als besonders erholsam und wohltuend, zumal die Einlagen ein reiches Repertoire konventioneller szenischer Tableaus in stets abgewandelter, immer üppigerer Umkleidung präsentieren und so den angenehmen Doppeleffekt des Neuen und des Déjà-vu hervorrufen. Nicht zufällig thematisiert Molière in der Comédie-ballet *L'Amour médecin* von 1665 (Musik von Lully, LWV 29), die sich einmal mehr dem Verlangen des Königs nach Zeitvertreib verdankt –

AU LECTEUR. Ce n'est ici qu'un simple crayon, un petit impromptu, dont le Roi a voulu se faire un divertissement (*Œuvres complètes*, loc. cit., II, 11) –,

den Zusammenhang der Vorstellung von der Heilkraft des Vergnügens mit der Idee der im sukzessiven Ablauf verwirklichten Einheit von Komödie, Musik und Ballett; personifiziert als Theaterfiguren singen sie: „Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde/Pour donner du plaisir au plus grand Roi du monde.“ – „Sans nous tous les hommes/Deviendraient mals sains,/Et c'est nous qui sommes/Leurs grands médecins.“ (Prolog u. Schlußszene, *Œuvres complètes*, loc. cit., II, 13 u. 37). Im Wechselprinzip des synthetischen Kunstwerks setzt sich das aristokratische Lebensprinzip der Alternation zwischen Tagesgeschäft und erlesener Vergnügung fort; so ist es zu verstehen, daß alsbald für die zur Abwechslung dienenden Teile des Werks ein und dasselbe Wort benutzt wird wie für das ganze Werk. Folgende Titelformulierungen zu einzelnen Werken Lullys, in denen divertissement gleichbedeutend mit Comédie-ballet verwendet wird, lassen erkennen, daß der Wortgebrauch an die Idee einer Vereinigung mus.-theatralischer Künste gebunden ist:

Le Grand/Divertissement/Royal/De Versailles (Librettodruck zu *George Dandin ou le mari confondu*, Paris 1668, LWV 38);
Le/Divertissement/de/Chambord/Meslé de Comedie, de/Musique & d'Entrées/de Balet (Librettodruck zu *Monsieur de Pourceaugnac*, Blois o. J. u. Paris 1669, LWV 41);
Le/Divertissement/Royal,/Meslé de Comedie, de/Musique & d'Entrée/de Ballet (Librettodruck zu *Les Amants magnifiques*, Paris 1670, LWV 42).

Bestätigt wird dies ausdrücklich im Vorw. zur Textausg. von *Les Amants magnifiques* (1670), einem wiederum selbstreflektorischen Stück, das das gegenseitige Übertreffen zweier Prinzen im Erfinden von Festen zum Sujet hat:

AVANT-PROPOS. Le Roi, qui ne veut que des choses extraordinaires dans tout ce qu'il entreprent, c'est proposé de donner à sa Cour un divertissement qui fût composé de tous ceux que le théâtre peut fournir; et pour embrasser cette vaste idée, et enchaîner ensemble tant de choses diverses ... (Molière, *Œuvres complètes*, loc. cit., II, 463).

Unter dem Aspekt des szenischen Gesamtwerks ist wohl auch die Betonung der unvergleichlichen Wirkung der „Comédie" beim Stichwort divertir des *Dict. universel* von A. Furetière (Den Haag u. Rotterdam 1690, o. S.) zu sehen:

DIVERTIR, signifie aussi, Réjouir. Il n'y a rien qui *divertisse* plus que la Comedie. Il ne faut pas toûjours estudier, il faut prendre le temps de se *divertir*. Il ne faut pas se *divertir* aux despens de la reputation de ses amis ...
DIVERTISSANT, ANTE, adj. Qui plaist, qui réjouit, qui detourne du chagrin & des mauvaises pensées. La Comedie est fort *divertissante*. Il y a des jeux bien plus *divertissants* les uns que les autres.
DIVERTISSEMENT. s. m. Réjouissance, plaisir, recreation. On gagne les femmes en leur donnant toute sorte de *divertissement*.

Durchaus konsequent stellt daher das Wörterbuch der Académie frç. in seiner zweiten Aufl. – die erste von 1694 hat noch keinen Stichworteintrag – neben das Vergnügen des Theaters unter anderen das „honneste divertissement" der Musik:

Dict. de l'Académie frç. (Paris [2]1695): DIVERTISSEMENT, s. m. v. Recreation, plaisir. Il se prend plus ordinairement en bonne part. La Comedie est un grand divertissement, la Musique est un honneste divertissement, donner du divertissement, on luy a donné le divertissement de la chasse, il prend l'estude comme un divertissement (I, 372).

III. Seit der Mitte des 17. Jh. ist divertissement als Bezeichnung für inhaltlich als Einlagen fungierende, nach Aufmachung und Wirkung die Hauptsache bildende GESONDERTE TANZ- UND GESANGSSZENEN EINES CHOREOGRAPHISCHEN ODER EINES DRAMATISCHEN WERKS nachzuweisen.

(1) Im Librettodruck eines Balletts Lullys und des Dichters I. de Benserade aus dem Jahre 1655 werden ENTRÉES EINES BALLET DE COUR mit divertissement überschrieben:

Ballet/des Plaisirs./Dansé par sa Majesté le 4./ jour de Fevrier 1655./Divisé en deux parties/Dont la premiere contient des delices/de la Campagne & la seconde les/divertissements de la Ville (LWV 2).

Nur zu vermuten ist, daß die Unterscheidung zwischen ‚delices' und ‚divertissements' den mondänen Charakter in den Sujets der letzteren im Blick hat.

Die Kennzeichung der ersten Entrée von Lullys *Amour malade,/Ballet du Roy/Dansé par sa Majesté, le 17. jour de janvier 1657* (LWV 8, Text F. Buti) im Librettodruck („Le Divertissement fait la premiere Entrée", Faks.-Ausg. in: Lully, *Œuvres complètes. Les Ballets*, ed. H. Prunières, Paris 1931) ist wohl weniger durch die äußere Form begründet – die Entrée umfaßt eine Ouvertüre und drei instrumentale Airs einschließlich einer Sarabande mit Ritornell und eines „Concert" – als vielmehr durch den persönlichen Auftritt des Königs und seine „Le Divertissement et ses suivans" personifizierende Rolle.
Molière gebraucht in den „arguments" seiner Stücke divertissement zur Kennzeichnung von ENTRÉES EINER COMÉDIE-BALLET, so im zweiten Intermède der „Comédie galante mêlée de musique et d'entrées de ballet" *La Princesse d'Élide* (1664, Musik Lully, LWV 22) zur Bezeichnung einer Tanzszene von Bauern und Jägern („un ours vint interrompre ce beau divertissement"), im dritten Akt desselben Werks zur Benennung einer Szene mit Gesang und Tanz („elle avait dans la suite de ce divertissement fait des merveilles à chanter et à la danse"), schließlich im sechsten Intermède in der weiten Bedeutung des ganzen höfischen Spektakels eines Festtages („une avantageuse conclusion aux divertissements de ce jour", *Œuvres complètes*, loc. cit., I, 787, 798, 819).
Zwar auf die Gesamtheit der Entrées eines Werks bezogen, jedoch auffallenderweise nur im jeweils letzten, finaleartig großangelegten der getanzten und gesungenen Intermèdes findet sich das Wort divertissement im Libretto von *George Dandin* (1668; „avec cette pleine rejouissance de tous les Bergers et Bergères finira le divertissement de la comédie", ibid., II, 965); sowie von *Les Amants magnifiques* (1670; „Ce qui finit la fête des jeux Pythiens et tout le divertissement", ibid., II, 509) und der „Tragédie-Ballet" *Psyche* (1671; „... viennent joindre leur plaisanterie et leur badinage aux divertissements de cette grande fête", „... qu'il excite à profiter de leur loisir en prenant part aux divertissements", ibid., II, 663 f.). Im Libretto zur *Pastorale comique*, dem dritten Teil des *Ballet des Muses* (1664; Musik von Lully, LWV 32), werden zum einen „scènes récitées" (gesprochene Szenen) und „scènes en musique" (gesungene Szenen) und zum anderen – unterm Aspekt des Tanzes – „divertissements" und „entrées de ballet" unterschieden: die Pastorale ist umschrieben als „un espèce d'imprompty, mêlée de scènes recitées et de scènes en musique, avec des divertissements et des entrées de ballet" (zit. nach H. Prunières, *op. cit.*, 350).
Entzieht sich der Wortgebrauch vorerst noch einer genaueren Eingrenzung, so ist in der Entrée-Kennzeichnung von *Amour malade* und vor allem im letztgenannten Beleg ein Indiz zu sehen, daß mit divertissement szenische Komplexe gemeint sind, in denen die theatralischen Mittel zu voller Entfaltung gelangen und der Anteil der Musik in Form von Instrumentalsätzen, Récits, solistischen oder chorischen Airs besonders markant ist und über die dienende Funktion einer bloßen Begleitung und rhythmischen Regulierung von Tanzschritten und -gesten wie in den ganz der Entfaltung der Tanzkunst gewidmeten Entrées des Ballet de cour hinausgeht.

Solche vor allem am Schluß der Ballette stehenden Szenen finden den besonderen Beifall des Publikums; im Falle von *Psyche* (LWV 45) sieht sich Lully veranlaßt, das Finaldivertissement aus dem Werkzusammenhang herauszulösen und in das Pasticcio *Ballet des Ballets* (1671, LWV 46) einzubauen; später arbeitet er die ursprüngliche Version in die gleichnamige Tragédie en musique (1678, LWV 56) um, ohne die Intermèdes und das Finale, also die mit divertissement bezeichneten Teile, anzutasten. Daraus ist zu schließen, daß bei Lully und Molière übereinstimmend mit divertissement das neue, das musikdramatische Element der Comédie-ballet bezeichnet ist, also dasjenige, dessen weiterer Ausbau auf Kosten des Tanzes das Ende der hybriden Gattung besiegelt und zur Entstehung der Tragédie lyrique führt.

(2) Die franz. Oper greift die Praxis der ital. Oper und der Comédie-ballet auf, gesonderte Tanz- und Gesangsszenen in das dramatische Werk einzufügen. Ihrer Herkunft und ihrem Abwechslungscharakter entsprechend werden derartige NICHTREZITATIVISCHE SZENEN DER TRAGÉDIE LYRIQUE divertissement genannt; sie finden sich in allen Werken dieser Gattung von Lully und seinen Nachfolgern Collasse, Desmaret, Destouches, Campra und Rameau. Der Wortgebrauch geht davon aus, daß das eigentliche Drama, die Aktion, sich im Monolog und Dialog, also vornehmlich im poetisch-mus. Medium des Rezitativs abspielt und die szenisch wie mus. üppigeren Teile eine Abweichung, eine gleichwohl notwendige, für das Werk konstitutive Interpolation sind. Lully, persönlich verantwortlich für alle Aspekte der Opernproduktion, unterscheidet bei seiner Arbeit „spectacle" und „divertissement":

Widmung („Au Roy") zum Partiturdruck von *Amadis. Tragédie mise en musique* (Paris 1684): Ainsi j'aime mieux employer des momens qui me restent, à méditer de nouveaux sujets de Spectacles et de Divertissements (zit. nach Lully, *Œuvres complètes. Les Opéras* III, ed. H. Prunières, Paris 1939).

Dabei bezieht sich wohl ‚spectacle' auf das musiktheatralische Schaustück in seiner Gesamtheit, ‚divertissement' auf die Werkteile, in denen heterogene visuelle und akustische Wirkungsmittel potenziert zusammenwirken. Der Tanz, der in der Comédie-ballet zugunsten der Musik schrittweise zurückgedrängt worden ist, rückt in der Tragédie mit veränderter, dramatischer Bestimmung wieder in den Vordergrund; so bilden gesungene und getanzte Airs und Chöre und instrumentale Tanzsätze den mus. Kernbestand der mit divertissement bezeichneten Teile. Doch anders als bei der Comédie-ballet sind die zahlreichen episodenhaften Einschübe der Tragédie lyrique (oder en musique) inhaltlich mit dem dramatischen Zusammenhang verknüpft und bisweilen eng in die Handlung verflochten. Sie finden sich im Prolog wie im Hauptteil und hier sowohl am Ende als auch inmitten der Akte und setzen – mit Ausnahme der auf apotheotische Höhepunkte mit grandiosen äußerlich-dekorativen Effekten konzentrierten Finaldivertissements – in periodischer Wiederkehr Ruhe- und Entspannungs- und zugleich gestische Bewegungs- und Schaupunkte in den Entwicklungsgang der Handlung:

Livret zu Lullys *Cadmus et Hermione*, Akt I, 2. Szene (1673): Ce divertissement, tel qu'enfin il puisse être me vaudra quelque temps le plaisir de la voir (zit. nach R. Girardon, Art. *Divertissement*, MGG III, 1954, 607).

Die Vielfalt der Einlagen mit ihren Heldenkämpfen, Siegesfesten, Ritualien und Höllenfahrten, mit Göttern, Heroen, Nymphen, Zauberern, Schattenfiguren, Schäfern und Exoten dient weniger der Zerstreuung der Zuschauer und Hörer, als vielmehr der Ablenkung, der Unterbrechung und Sistierung des zielgerichteten dramatischen Ablaufs zwecks stimmungsmäßiger Charakterisierung und affektiver Ausweitung oder Ausdeutung der Szene mit anderen, reicheren als den sprachnahen, etwas spröden Ausdrucksmitteln des Rezitativs. So kommt zum einen die etymologisch naheliegende Bedeutungsnuance ‚Verschiedenartigkeit' oder ‚Mannigfaltigkeit' (implizierter Kunstmittel: ‚diversité') zum Tragen. Zum anderen tritt das dem Begriff divertissement zugewachsene Moment von Notwendigkeit in den Vordergrund: Die Einschübe sind keine willkürlichen oder konzessiven Zusätze und keine Fremdkörper, sondern unentbehrliches Element der strukturellen Gliederung des Werks. Sie garantieren die Ausgewogenheit des Gesamtwerks und verlangen vom Publikum eine – freilich nicht immer geschenkte – Beachtung:

J.-L. Lecerf de la Vieville, *Comparaison de la musique ital. et de la musique frç.* (1704–06), in: Bourdelot/Bonnet, *op. cit.*: Mais enfin le divertissement [die Rede ist von Lullys *Armide*, 4. Akt], qui est exquis, répare, & récompense cet Acte foible, & quand ce vient au cinquiéme, tout le monde demeure d'accord que rien n'a jamais été si parfait. Il est tout seul un Opera. Le divertissement est au milieu, l'attention de l'Auditeur demeure libre pour ce qui va suivre (III, 13 f.); Cependant après le duo ... on se leve d'ordinaire, & peu de gens demeurent au divertissement, par où finit froidement la Piéce: ce qui est un malheur commun à tous les Opera qui finissent par un divertissement, par une chacone, ou par une passacaille, *Amadis, Persée, Atys, & Galatée*, &c. on s'en va sans les entendre (III, 13).

Die Bedeutung, die den Divertissements von den Zeitgenossen beigemessen wird, kann man am Beispiel Lullys daraus ersehen, daß im frühen 18. Jh., als sein Gesangs- und Instrumentalstil fremd zu werden beginnt, die Zwischenteile nicht einfach eliminiert, sondern neu komponiert werden. Doch erfreuen sich die Melodien seiner Operndivertissements außerhalb der Tragédie größter Beliebtheit. Sie, deren Vokalsätze auch ursprünglich – im Unterschied zur Vertonung des Tragédietextes – erst im Nachhinein von Quinault mit Worten versehen wurden –

Lecerf, *op. cit.*: Au contraire, pour les divertissemens, Lulli faisoit les Airs d'abord, à sa commodité & en son particulier. Il y falloit des paroles. Afin qu'elles fussent justes, Lulli faisoit un canevas de vers, & il en faisoit aussi pour quelques Airs de mouvement. Il apliquoit lui-même à ces Airs de mouvement & à ces divertissemens, des vers, dont le mérite principal étoit de quadrer en perfection à la Musique, & il envoyoit cette brochure à Quinaut, qui ajustoit les siens dessus (III, 201) –,

sind bevorzugte Objekte der Canevas- (Textierung eines präexistenten Instrumentalsatzes) und der Parodiepraxis und finden als vokale Einlagestücke der Comédie und als separate Gesangsstücke weite Verbreitung. Die Instrumentalstücke gehen in originaler, untextierter Form sowohl in die Opernparodien der Pariser Theater als auch in die aus Opernexzerpten bestehenden Orchester- und Kammersuiten ein.

Die um die Wende zum 18. Jh. einsetzende und durch einen Sinneswandel Ludwigs XIV. im letzten Lebensjahrzehnt verstärkte Diskussion über die ästhetische Berechtigung der Oper zwingt deren Verteidiger auch zur Reflexion über die Rolle des Divertissements im mus. Drama. Übereinstimmend wird betont, daß die Tragédie en musique eine „unregelmäßige" Sonderform einer Tragödie darstellt, deren eingenwertiges Stilprinzip im Alternieren zwischen den regelgerechten rezitativischen Dialogszenen und den regelfreien Ballett-, Gesangs- und Maschinenszenen besteht; letztere werden jetzt, synonym zu divertissements und entsprechend ihrer spektakulären und hedonistischen Haltung, fêtes genannt:

A. L. Le Brun, *Théâtre lyrique* (Paris 1712), darin: *Réponse à une épître satirique contre ce spectacle*: L'opéra est une tragédie irrégulière à la verité mais dont l'irregularité merveilleuse ne la rend pas moins belle et moins touchante (Vorw., zit. nach C. Girdlestone, *La Tragédie en musique (1673-1750)*, Genf u. Paris 1972, 171):
Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra* (Paris 1741): Il est constant qu'à la réserve des divertissements et du merveilleux, l'opéra est une tragédie dans les formes (ibid., 4);
De Rochemont, *Reflexions d'un patriote sur l'opéra frç.* (Paris 1754): L'excellence du plan François paroît consister dans cette division du Poeme en dialogue & en fête. Le dialogue doit occuper fortement le Spectateur: c'est un plaisir sérieux: la fête est un repos, un passage à des plaisirs d'un nouveau genre, qui doivent amuser le Spectateur sans jamais le distraire du sujet: le dialogue n'est susceptible que d'une seule beauté, il doit intéresser. La fête est susceptible de toutes les beautés théatrales & musicales possibles. Rien de ce qui peut plaire ne lui est étranger (37).

In diesen Belegen und speziell in Rochemonts Hinweis, daß die „fête" zwar Vergnügen bereiten, doch nicht von der Sache ablenken soll, ist implizite die Umdeutung des Wortsinns von divertissement vollzogen: das „divertir" bezieht sich nicht oder nicht hauptsächlich auf den Erlebensmodus der Rezipienten, auf den Wechsel vom Ernsthaften zum Leichten und Unterhaltsamen, sondern, werkimmanent, auf das Ausweichen vom Regulären, Normativen und vernunftsmäßig Entwickelten ins Irreguläre, Phantastische und Vollsinnliche. Die Forderung nach eindeutiger Motivation durch die Intrige und nach enger Einbindung in die Aktion steht fortan im Zentrum der Erörterungen des Divertissements.

Cahusacs Art. *Divertissement* der *Encycl.*, der im übrigen neben einer umgangssprachlichen (im Sinne von I.) und einer juristischen Bedeutung erstmals die im 18. Jh. relevanten kunstbezogenen Bedeutungen (1. Sammelbegriff für bestimmte mus.-theatralische Stücke, vgl. unten, IV.; 2. Tanz- und Gesangsszenen am Schluß oder Aktende einer Komödie und innerhalb einer Oper im Sinne von III. (2) u. (3)) lexikalisch definiert und den bleibenden Modellcharakter der Werke Lullys bestätigt –

Encycl. ou Dict. raisonné des sciences ..., Bd. IV (Paris 1754): DIVERTISSEMENT, (Belles Lettres.) c'est un terme générique, dont on se sert également pour définir tous les petits poemes mis en musique, qu'on exécute sur le théâtre ou en concert; & les danses mêlées de chant, qu'on place quelquefois à la fin des comédiens de deux actes ou d'un acte.
La *grote de Versailles*, l'*idylle de Sceaux*, sont des divertissemens de la premiere espece.
On donne ce nom plus particulierement aux danses & aux chants, qu'on introduit episodiquement dans les actes d'opéra. Le *triomphe de Thesee* est un *divertissement* fort noble. L'*enchantement d'Amadis* est un *divertissement* très-agréable; mais le plus ingénieux divertissement des opéra anciens, est celui du quatrieme acte de *Rolland* (1069) –,

macht in den an die Definition anschließenden Ausführungen deutlich, daß die in der neueren Tragédie lyrique überbordenden Divertissements einer auf die Integration aller Teile in das dramatische Ganze gerichteten Werkästhetik zum Problem geworden sind:

L'art d'amener les *divertissemens* est une partie fort rare au théâtre lyrique; ceux mêmes, pour la plupart, qui paroissent les mieux amenés, ont quelquefois des défauts dans la forme qu'on leur donne. La grande regle est qu'ils naissent du sujet, qu'ils fassent partie de l'action, en un mot qu'on n'y danse pas seulement pour danser. Tout *divertissement* est plus ou moins estimable, selon qu'il est plus ou moins nécessaire à la marche théatrale du sujet; quelque agréable qu'il paroisse, il est vicieux & peche contre la premiere regle, lorsque l'action peut marcher sans lui, & que la suppression de cette partie ne laisseroit point de vuide dans l'ensemble de l'ouvrage. Le dernier *divertissement*, qui pour l'ordinaire termine l'opéra, paroît ne pas devoir être assujetti à cette regle aussi scrupuleusement que tous les autres; ce n'est qu'une fête, un mariage, un couronnement, & c. qui ne doit avoir que la joie publique pour objet.
Si les *divertissemens* des grands opéra sont soûmis à cette loi établie par le bon sens, qui exige que toutes les parties d'un ouvrage y soient nécessaires pour former les proportions de l'ensemble; à combien plus forte raison doit-elle être invariable dans les ballets?
Des *divertissemens* en action sont le vrai fond des différentes entrées du ballet: telle est son origine. Le chant, dans ces compositions modernes, occupe une partie de la place qu'occupoit la danse dans les anciennes: pour être parfaites, il faut que la danse & le chant y soient liés ensemble, & partagent toute l'action. Rien n'y doit être oisif; tout ce qu'on y fait paroitre d'inutile, & qui ne concourt pas à la marche, au progrès, au développement, n'est qu'un agrément froid & insipide ... (ibid.).

Das Fehlen eines klaren Zusammenhangs mit der Opernhandlung fördert nicht nur die schematische Erstarrung der Tanzeinlagen, sondern den Zerfall der dramatischen Gesamtform. Die Oper, im fortgeschrittenen 18. Jh. ohnehin verdächtig, eine defiziente Kunstgattung zu sein, da sie mehr Auge und Ohr als Gefühl und Vernunft befriedige, setzt sich dem Vorwurf aus, vollends ins Dekorative und Rein-Unterhaltsame zu entarten:

J. G. Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (Stuttgart 1760): L'Opéra n'est fait que pour les yeux & les oreilles; il est moins le Spectacle du cœur & de la raison; que celui de la variété & de l'amusement ... la Danse à ce Spectacle ne tient à rien & ne dit rien; elle est dans mille circonstances si peu analogue au sujet, & si indépendante du Drame, que l'on pourroit la supprimer sans affoiblir l'intérêt, sans interrompre la marche des Scenes, & sans en refroidir l'action. La plupart des Poëtes modernes se servent des Balletts, comme d'un ornement de fantaisie qui ne peut ni soutenir l'ouvrage

ni lui prêter de la valeur; ils regardent, pour ainsi dire, les divertissements qui terminent les Actes, comme autant de panneaux agréablement dessinés & artistement peints qu'ils emploient indifféremment pour la division de leur Tableau; quelle erreur! ou pour trancher le mot, quelle ignorance! ... Chaque Ballet devroit, à mon sens offrir une Scene qui enchaînât & qui liât intimement le premier Acte avec le second, le second avec le troisieme, &c. Ces Scenes absolument nécessaires à la marche du Drame seroient vives & animées (130-133).

Noch ablehnender und mit der üblichen polemischen Überspitzung äußert sich J. J. Rousseau; er tut die Divertissements rundweg als eine für Autor wie Hörer lästige Gewohnheit ab, die nicht Abwechslung bringt, sondern vom Eigentlichen ablenkt:

RousseauD (Paris 1768): DIVERTISSEMENT. s. m. C'est le nom qu'on donne à certains recueils de Danses & de Chansons qu'il est de règle à Paris d'insérer dans chaque Acte d'un Opéra, soit Ballet, soit Tragédie: *divertissement* importun dont l'Auteur a soin de couper l'action dans quelque moment intéressant, & que les Acteurs assis & les Spectateurs debout ont la patience de voir & d'entendre (166 f.).

Urteilsfrei erwähnt Chr. Fr. Schwan die Finales in Oper und Komödie (hierzu folgend III. (3)) im dtsch.-franz. Wörterbuch unterm Stichwort Divertissement:

Nouveau Dict. de la Langue Frç. et Allemande (Mannheim 1787): In den Opern und Comödien nennet man: *Divertissemens*, die Tänze und Gesänge, so am Ende einer jeden Handlung angebracht werden oder womit sich das ganze Stück schließet.

(3) Die Praxis, in Stücke des Sprechtheaters ausgedehnte Musik- und Tanznummern einzustreuen, hält sich über die Blütezeit der Comédie-ballet hinaus im franz. Komödientheater des späten 17. und des 18. Jh. Die Komponisten, die für die privilegierten Bühnen, die 1680 gegründete Comédie-Française und die schon länger in Paris ansässige Comédie-Italienne (nach der von 1697 bis 1716 währenden Verbannung „Théâtre Italien" genannt), sowie für die heimischen Volksbühnen, die Théâtres de la Foire (ab 1715 „Opéra-comique") schreiben, übernehmen mit der Sache zum Teil auch die Bezeichnung divertissement. Sie wird hier zu einem rein aufführungspraktisch zu verstehenden, die Konnotationen des Erlesenen und Exklusiven verlierenden SAMMELBEGRIFF FÜR DIE MUSIKGEBUNDENEN EINLAGEN UND FINALES EINER COMÉDIE EINSCHLIESSLICH DER VAUDEVILLES. Diese bestehen aus Instrumentalstücken, Solo- und Ensemblegesängen (Airs, Couplets, Vaudevilles), Chorsätzen und Balletten, wie schon die Einlagen der Oper. Sie unterscheiden sich jedoch von deren effektvoll angelegten Ausstattungsszenen großen Stils durch den Verzicht auf eine dramatische Motivation, durch ihre – auch aus Kostengründen – einfache Faktur und den schlichten Gestus ihrer Melodien, der das Nachsingen des Publikums erlaubt; manche der Vokalsätze sind Parodien populär gewordener Airs von Lully. Sammlungen solcher Stücke sind die sechs Bände von J.-J. Mourets *Recueil des divertissemens du Nouveau Théâtre Italien, augmentée de toutes les simphonies, accompagnemens, airs de violons, de flûtes, de hautbois, de musettes, airs italiens et de plusieurs divertissemens qui n'ont jamais paru* (Paris 1718 ff.) mit Mourets von 1713 bis 1737 komponierten Einlagenstücken. Zahlreiche Divertissements zu einzelnen Komödien veröffentlicht J.-B.-M. Quinault in Einzelausgaben für den hausmusikalischen Gebrauch, so z. B. *Divertissement de la comédie des Captifs* (Paris 1714), *Divertissement de la comédie du Roy de Cocagne* (Paris 1718), *Divertissement de la comédie de Momus fabuliste* (Paris 1719) und *Divertißement de Cartouche* (o. O., 1721). Sind diese Einlagen- und Schlußstücke zunächst als bloße Ausschmückung des Bühnenwerks gedacht, so ziehen gerade sie die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich:

Vorw. des Hg. zu J. Autreaus Komödie *Le Naufrage du Port-à-l'Anglais* von 1718 (Œuvres, Paris 1749), dem ersten Erfolgsstück nach Wiedereröffnung der Comédie-Italienne: Les divertissements dont cette pièce est ornée, et qu'on revoit toujours avec plaisir, dûrent aussi contribuer à sa réussite. La musique était de feu M. Mouret, dont les talens sont si connus, et que l'on pourrait appeler le Musicien des Grâces et de la gaieté (zit. nach R. Viollier, *Les Divertissements de Jean-Joseph Mouret pour la „Comédie italienne" à Paris*, Rev. de Musicol. XXIII, N. S., Nr. 71-72, 1939, 67).

Es hat den Anschein, daß in dem Maße, wie im 18. Jh. aufklärerisches Gedankengut in das Theater eindringt und gegen die bloße Unterhaltung die erzieherische Verantwortung und die Idee der Nützlichkeit des Angenehmen setzt, die begriffslosen Ausdrucksmittel in den Vordergrund treten. Sie bilden eine zweite, ablösbare und undramatische Aussageebene, in der Grundgedanken der Komödie aufgegriffen, vertieft oder auch, wie Kritiken bezeugen, über Gebühr verbreitert werden; sie gehören zur Dramaturgie des Stücks, ohne in es integriert zu sein.

Für die zunehmende Bedeutung und zugleich Separierung der vokal-instrumentalen, tänzerischen und pantomimischen Einlagen spricht, daß sie in Werkbeschreibungen und in den Aufführungsregistern unter der Bezeichnung divertissement eigens erwähnt werden. Das *Dict. des Théâtres de Paris* von F. und C. Parfaict (Paris 1756) weist regelmäßig darauf hin, wenn ein Stück mit mus. Einlagen versehen und von einem die Akteure vereinigenden Finale abgeschlossen wird. Dabei lassen die stereotyp wiederkehrenden Wendungen erkennen, daß der Wortgebrauch von divertissement nicht eindeutig gefestigt ist. Mal wird für die Einsprengsel wie für die Schlußstücke dieselbe Benennung benutzt („Comédie Françoise en prose & en trois actes, avec trois Divertissemens ... composés de Danses & de Vaudevilles"; I, 115 f.), mal wird unterschieden zwischen Intermedium und abschließendem Divertissement („Comédie en trois actes & en vers libres, précédée d'un Prologue, ornée de trois intermédes de chant & de danses, & suivie d'un divertissement"; I, 48) oder zwischen Divertissement und Vaudeville („Opéra comique en un acte, avec divertissement ... La piéce est terminée par un divertissement & un vaudeville"; I, 5), oder aber Divertissement und Vaudeville werden gleichgesetzt („La piéce finit par un Divertissement général de tous les Acteurs qui sont sur la scéne"; I, 178).

(4) Die Vorliebe des Publikums für die konzentrierte Entfaltung visueller Reize innerhalb eines dramati-

schen Werks bleibt eine Konstante im Wandel der vorherrschenden Formen des franz. Musiktheaters; erhalten bleibt auch die Verknüpfung dieser dekorativen Stimulantien mit dem Begriff divertissement. Im 19. Jh. benennt divertissement, synonym mit der jetzt üblicheren Bezeichnung „ballet", die textlose BALLETTSZENE DER GRAND OPÉRA, jener Gattung, die die Tradition der repräsentativen Ausstattungsoper des Ancien régime einschließlich ihrer Affekt- und Intrigendramaturgie erneuert und auch den Tanz zum obligatorischen Bestandteil macht. Die an der Pariser Opéra erstaufgeführten Werke enthalten grundsätzlich pantomimische Ballette, die ein Teil der Handlung sind und als Augenblicke stummer Bewegung und intensiver Spannung direkt aus der gesungenen Aktion hervorgehen. Ihr Ort ist das Werkinnere, das Finale oder der Anfang eines Binnenaktes, wo die Szene mit dem Wechsel und Kontrast von mus. (Sologesang, Chor) und choreographischen Wirkungsmitteln einen nicht unbedingt dramatischen, aber szenischen Höhepunkt von akkumulierter sensueller Effektivität markiert. So ist auch hier der Bedeutungsgehalt von divertissement primär vom Werk her bestimmt: Es geht weniger um die Ablenkung oder Zerstreuung, sondern um das Abwechseln der theatralischen Mittel, um den episodischen Übergang von einem zum anderen und damit um die Ausschöpfung der einzigartigen Möglichkeiten der Bühne.

Im folgenden Eintrag zum Stichwort divertissement der *Grande Encycl...* verbindet der Autor (A. Pougin) die Forderung nach mus. und dramatischer Legitimation mit dem Vorschlag einer genauen terminologischen Abgrenzung gegenüber dem Begriff Ballett; er rekurriert bezeichnenderweise nicht auf die Konnotation von divertissement als einer den Geist der Hörer erfrischenden Abwechslung, sondern denkt allein an den Komponisten, der im Divertissement seine Phantaisie und Erfindungsgabe uneingeschränkt entfalten darf („permet de se livrer librement à sa fantaisie, de déployer toutes les ressources et la fécondité de son imagination"):

Grande Encycl. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts (Paris 1893): De nos jours, dans nos grand opéras, il y a toujours une partie dansée à laquelle on donne le nom de divertissement; dans le langage usuel on la qualifie assez volontiers de ballet, mais l'expression est impropre et doit être réservée aux ouvrages purement dansés et mimés, c.-à-d. une partie importante d'une œuvre lyrique, car elle lui permet de se livrer librement à sa fantaisie, de déployer toutes les ressources et la fécondité de son imagination. D'ailleurs, au point de vue scénique, et lorsqu'il est tiré des entrailles même du sujet, le divertissement peut donner lieu soit à des épisodes pleins d'intérêt et de nouveauté, comme la scène des nonnes de Robert le Diable, soit à des hors-d'œuvre d'une véritable originalité de d'autant plus charmants qu'ils sont en situation, comme le tableau des patineurs dans le Prophète. Il n'en est malheureusement pas tousjours ainsi, et il arrive trop souvent que le divertissement est amené sans qu'il ait de raison d'être, et plaqué de la façon la plus maladroite (IV, 714).

(5) Das Verfahren des Operntheaters, handlungsfremde Teile zur Abwechslung in das Hauptwerk einzuschieben, wird im 19. Jh. auch auf das Tanztheater übertragen. Seither wird mit dem Wort Divertissement in der Fachsprache des Balletts eine FOLGE VON TÄNZEN OHNE HANDLUNGSZUSAMMENHANG benannt, die in ein Handlungsballett als dessen integraler, gleichwohl ablösbarer Bestandteil eingefügt sind, z. B. die „Glockenweihe" in L. Délibes *Coppélia* (Akt II; 1870) oder „Auroras Hochzeit" in P. I. Tschaikowskys *La Belle au Bois dormant* („Dornröschen", Akt III; 1890). Das Wort wird bisweilen auch für den einzelnen aus dem Handlungsballett herausgelösten und im Konzert dargebotenen Grand Pas-de-deux verwendet (z. B. „Der schwarze Schwan" aus Tschaikowskys *Le Lac de Cygnes*, „Schwanensee", Akt III, 1877). Darüber hinaus werden auch solche Tanzfolgen Divertissement genannt, die als selbständiges Ballett ohne dramatische Handlung, doch mit einem die Tanznummern verklammernden Generalthema gegeben werden. Bei diesen auf die Ablösbarkeit und Handlungslosigkeit abhebenden Wortverwendungen wird offensichtlich auf Noverres Unterscheidung von dramatischem Ballet d'action und dramatisch funktionslosem Operndivertissement zurückgegriffen; möglicherweise spielt auch die Bedeutung „lose Reihung" hinein, die Divertissement als Übersetzungswort von ital. divertimento angenommen hat. Die gelegentliche Gleichsetzung von Danse simple (handlungsfreier Tanz) und Divertissement resultiert aus der Gegenüberstellung von Danse d'action und Danse simple.

IV. Das Wort divertissement wird seit dem späten 17. Jh. auch als Bezeichnung für EIGENSTÄNDIGE CHOREOGRAPHISCHE ODER MUSIKALISCH-THEATRALISCHE STÜCKE verwendet, die in der Regel Gelegenheitskompos. von reduziertem literarischen Anspruch und geringer dramatischer Konsistenz sind und sich gattungstypologisch schwerlich einordnen lassen. Verwandte oder synonym gebrauchte Benennungen, die mehr auf den Inhalt oder den Stegreifcharakter der Stücke Bezug nehmen, sind pastorale (en musique), pastorellette, idylle, impromptu und eglogue.

Frühe, dem Handlungsballett zuzurechnende (und somit an die Bedeutungstradition von oben II. (2) anknüpfende) Beispiele aus dem Umfeld der Rezeption Lullys sind das in Philidors *Catalogue général de tous les Vieux Ballets du Roy et Operas* von 1729 verzeichnete Werk Lullys *La Grotte de Versailles. Divertissement Joüé devant le Roy ... avec toute la Musique de sa Majeste l'an 1667* (LWV 39), das im Librettodruck von 1668 die Titelbeischrift „eclogue en musique" trägt, ferner ein gedrucktes *Divertissement (comique) de Cariselli* (1678) von R. Cambert (Zuschreibung nach Schneider 1982, 22; in RISM A/I/5 als Werk Lullys verzeichnet), die beiden in Sammelabschriften von Balletten Lullys (LWV Qu. 8 und Qu. 10) mitenthaltenen *Divertissements d'Anet* der beiden Söhne Louis und Jean-Louis Lully (1687) und ein gleichfalls abschriftlich vorhandenes *Divertissement, ou Impromptу de Livry* von P. Collasse (1688).

Den im Abschn. I erwähnten königlichen Hoffesten stehen die gesungenen und getanzten „Divertissements" von Sceaux nahe, die von 1700 an regelmäßig

im Schloß der Herzogin von Maine, Anne-Louis de Bourbon, gegeben wurden und deren grandiose Darbietungen der Jahre 1714 und 1715 als „Grands Nuits de Sceaux" (Hauptkomponist J.-J. Mouret) in die Kulturgeschichte eingingen. Ein Teil der Musik dieser Feste ist unter den Titeln *Les Divertissements de Sceaux* (Paris 1725) und *Suite des divertissements de Sceaux* (Paris 1735) erschienen.

Die Bedeutungstradition von divertissement als Begriffswort für theatralische Gelegenheitsstücke ist vor allem in der ersten Hälfte des 18. Jh. lebendig, wie diese Titel zeitgenössischer Drucke zeigen (jeweils zit. nach RISM):

J.-Cl. Gillier, *L'hyménée royal. Divertissement présenté à la Reyne des Romains* ... (Paris 1699; „ce divertissement est composé de récits, duo & trio, avec plusieurs bons airs pour les violons, flûtes, haut-bois, trompettes, tymballes & bassons");
A.-C. Destouches, *Le professeur de folie. Divertissement* (Paris 1711);
F. Colin de Blamont, *Le Retour des Dieux sur la terre. Divertissement ... cy-devant exécuté chez le Roy et depuis au concert des Tuilleries* (Paris 1727) u. *Le caprice d'Erato, ou les caractères de la musique. Divertissement donné à leur Majestez, à la naissance de Monseigneur le Dauphin* (Paris 1730);
A. Campra, *Les Nopces de Vénus. Divertissement en trois actes et un prologue* (Paris 1740);
J.-J. Mouret, *Le temple de Gnide. Divertissement en un acte* (Paris 1741).

Lexikalisch fixiert wird sie in der oben (III. (2)) angeführten Definition von Divertissement in der *Encycl.* (1754). Danach läßt sich der Wortgebrauch nur noch sporadisch nachweisen; er hält sich nach dem Ausweis der *Grande Encycl.* von 1893 auf zweitrangigen Bühnen:

A. Pougin, Art. *Divertissement*, loc. cit.: Dans nos théâtres de drame et de féerie, le Châtelet, la Gaité, la Porte-Saint-Martin, où la danse a conservé droit de cité, la coutume des divertissements s'est aussi perpétuée. Enfin, dans certains théâtres d'ordre très secondaire, tels que les Folies-Bergère, on donne le nom de divertissements à ce petit ballets d'ensemble de courtes dimensions, soit de genre gracieux, soit de genre comique, qui réunissent un personnel assez nombreux (IV, 714).

V. Berührungspunkte mit der Begriffsgeschichte von divertimento ergeben sich im 18. Jh. bei der Verwendung des Wortes divertissement in der Instrumentalmusik. In zahlreichen Titeln von Notendrucken begegnet divertissement, wie auch divertimento, als Bezeichnung KAMMERMUSIKALISCHER WERKE LEICHTEN, UNTERHALTSAMEN CHARAKTERS, jedoch ohne eine Bindung an bestimmte Besetzungen und Formen erkennen zu lassen. Die Qualität einer Gattungsbezeichnung erlangt divertissement nicht. Das Wort wird offensichtlich in den meisten Fällen in der elementaren Bedeutung von ‚Zerstreuung', ‚Vergnügung' oder ‚Unterhaltung' gebraucht. Nur ausnahmsweise ist ein sachlicher Zusammenhang mit den vorgenannten, bühnengebundenen Verwendungsweisen gegeben, etwa in M. Correttes *Premier Recueil de divertissements de l'Opéra comique* op. 9 (Paris 1733, zwei weitere „Recueils" ohne die Bezeichnung divertissement im Titel 1734 und 1737 publ.), der (nach Finscher 1974, 94) aus einer Sammlung arrangierter Opern-Arietten besteht. Die Assoziation theatralischer Szenarios ist vielleicht verantwortlich für die Wortverwendung in den Titeln einiger programmatischer Charakterstücke für Klavier, z. B. J.-Fr. Dandrieu, *Premier livre de pièces de clavecin contenant plusieurs divertissemens dont les principaux sont les caractères de la guerre, ceux de la chasse et la fête de village* (Paris 1724) und M. Corrette, *Divertissement pour le clavecin, contenant les échos de Boston et la victoire d'un combat naval remportée par une fregatte contre plusieurs corsaires réunis* (Paris 1779).

In aller Regel handelt es sich bei diesen und den nachfolgend zu nennenden Kompos. um mus. weniger anspruchsvolle und auch spieltechnisch leichtere Stücke, die für den Hausgebrauch und für das Spiel von oder mit Dilettanten bestimmt sind. Die ersten Werke dieser Art sind zwei Sammlungen von 2- bzw. 4st. Suiten des unter franz., speziell unter Lullys Einfluß stehenden J. Fischer: *Musicalisch Divertissement, bestehend in einigen Ouverturen und Suiten, mit 2. Stimmen, auff Violen, Hautbois oder Fleutes douces zu gebrauchen* (Dresden 1699/1700) und *Neu-verfertigtes Mus. Divertissement, in sechs sehr anmuthig- und Gehör-vergnügenden Ouverturen, Entrée, Air, Gavotten, Sarabanden, Chaconne, Rondeau, Menueten, Trio Bouréen, &c. bestehend; mit 4. Stimmen, auf die neueste Manier zusammen gesetzt* (Augsburg 1700). Im Kontext der blumigen Titelgebung dieses Komponisten (*Mus. Mayen-Lust, Himmlische Seelen-Lust* etc.) scheint „Mus. Divertissement" lediglich eine den neuen Suitenstil anzeigende Variante zu sein; möglicherweise spielt auch die individuelle Verlegerpraxis eine Rolle, denn auch der nächste nachzuweisende Titel erscheint in Augsburg 1705 bei Lotter: F. Weichlin, *Musico-Instrumentalisches Divertissement à 3 Voc. Concert. Flauto, Oboe è Violin & Basso* (zit. nach H. Rheinfurth, *Der Musikverlag Lotter in Augsburg ca. 1719-1845*, Tutzing 1977). (Überhaupt fällt auf, daß das Weltläufigkeit und Erlesenheit suggerierende Wort Divertissement zur Werkbezeichnung im obigen Sinne in Deutschland gebräuchlicher ist als in Frankreich). – Modische Prägung und lokale Bedingtheit sind auch anzunehmen für die Titel der in der franz. Suitentradition stehenden Cembalowerke von J. N. Müller, *Des Mus. Frauenzimmers Mus. Divertissement, bestehend aus III leichten vor das Clavier gesetzten Partien* mit einer gleichbetitelten *Fortsetzung ... Aus noch III leichten... Partien* (Nürnberg o. J. [nach New GroveD ab 1736]) und von J. N. Tischer, *Divertissement mus. contenant III. Suites pour le clavessin ... œuvre I*, sowie, gleichlautend, *œuvre II* (Nürnberg, beide 1745) und, mit sechs Suiten, *œuvre III* (Nürnberg o. J.).

Als leichte Klaviermusik für Damen, nun aber aus (zwei- bis dreisätzigen) Sonatinen bestehend, ist G. A. Paganellis *Divertissement de le beau Sexe ou Six Sonatines pour le Clavecin* (Amsterdam o. J., um 1760) überschrieben, dem schon ein *Divertissement mus. continent XXX. Airs pour le clavecin* (Augsburg 1756) vorausgeht. Wohl dem Vorbild Paganellis folgend (Finscher 1974, 95), nennt J. Chr. Wagenseil seine frühen Klaviersonaten Divertissement oder, wenn sie in Wien erscheinen, Divertimento. Jeweils als Werk-

nummer 1 werden in Wien 1753 *VI. Divertimenti da cimbalo ... opera prima* und in Nürnberg 1756 *Divertissement mus. contenant VI. Sonates pour le clavessin ... œuvre I* veröffentlicht. Spätere Publ. Wagenseils bestätigen die Vermutung eines lokalen Zusammenhangs der Benennung, lassen jedoch insofern auch auf eine Bedeutungsnuance schließen, als Divertimento zur Bezeichnung der einzelnen Sonate, Divertissement zur Bezeichnung der ganzen Sammlung benutzt wird – ein Indiz, daß den Titeln mit franz. Wortform noch die metaphorische Bedeutung anhaftet, die das zum Gattungsbegriff gewordene ital. Lehnwort verloren hat.

Die Titulierungstradition mit Divertissement als Bezeichnung für Kompos. leichter Faktur geht von der Klaviermusik über auf die galante und die pädagogische Violinliteratur (L.-G. Guillemain, *Divertissement de simphonies en trios ... œuvre XV*^{e},Paris 1751; J. Stamitz, *Divertissement en duo pour un violon seul sans basse*, Paris o. J.; B. Campagnoli, *7 Divertissements ou l'Exercice du sept prinicipales positions*, op. 18, Lpz. o. J.) und vor allem auf das damals populäre Genre der Klaviermusik mit Accompagnement sowie, seltener, die Kammermusik kleiner Besetzung ohne Klavier; z. B. J. F. Edelmann, *Quatre Divertissements pour le clavecin avec accompagnement de deux violons et d'un alto ... œuvre XV* (Paris 1786; drei davon in Offenbach einzeln publ. als Œuvres XI bis XIII); J. B. Vanhal, *Divertissement pour le piano-forte avec Violon obligé et Basse ad libitum* und *Divertissement pour le clavecin, ou piano-forté, avec accompagnement de Violon obligé, œuvre 17*^{me} (beide Offenbach o. J.) und A. Gyrowetz, *Divertissement pour le piano forte avec violon & violoncelle ... œuvre 36*^{me}, und, gleichlautend *œuvre 40*^{me} (Offenbach o. J. [um 1799], beide Werke dort auch als *Divertissement pour flûte, violon, alto & violoncelle*).

Die Bezeichnung der sechs 1781 in Wien bei Artaria erschienenen, nicht dem Komponisten zuzuschreibenden Arrangements von J. Haydns Barytonoktetten für Flöte (statt Baryton), 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello u. Violone (Hob. X: 1-5, 12*) als *Six Divertissements à 8 parties concertantes ... œuvre XXXI* kann angesichts der großen Besetzung und der in Wien und auch für Haydn üblichen Benennungsweise nur als zufällig erklärt werden; bezeichnenderweise sind die zwei Londoner Ausgaben dieser Oktette mit *Six Simphonies in eight Parts* (Longman & Broderip, Anzeige 1782) und *Six Ouvertures* (Forster, nach P. Nr. um 1790 publ.) überschrieben.

In der solistischen Klavierliteratur hält sich der Titel Divertissement für leichtgewichtige und bis zum Potpourri verflachende Unterhaltungsmusik bis ins erste Drittel des 19. Jh. hinein. Stücke wie J. B. Vanhals *Trois divertissements pour le clavecin, ou piano-forté*, op. 6 (Offenbach 1785), in Wien als *3 Caprice, œuvre 31*), D. G. Steibelts *Trois divertissements faciles pour le piano ... œuvre 28* (Lpz. u. Paris o. J.) oder Fr. Kuhlaus *6 Divertissements en forme de Valses*, op. 61 (Hbg 1824) implizieren eine Bedeutungsverschlechterung: Mit dem Wort Divertissement wird bedacht, was keinen oder nur geringen Anspruch auf Kunsthaftigkeit erhebt.

Aus dem Rahmen fällt freilich die Benennung von Fr. Schuberts 1826 erschienenen Werken für Klavier zu vier Händen *Divertissement à l'hongroise*, op. 54 (D 818) und *Divertissement sur des motifs origineaux frç.*, op. 63/84 (D 823). Für sie dürfte neben der generellen Vorliebe des 19. Jh. für Titel in franz. Sprache die Freizügigkeit der mehrteiligen Form und der Grundzug des Spielerisch-Ungezwungenen und Abwechslungsreichen verantwortlich sein. Letzteres gilt schließlich auch für die Handvoll von Werken, die im 20. Jh. den Namen Divertissement erhalten haben (z. B. A. Roussel, *Divertissement* für 5 Bläser u. Klavier, op. 6, 1906).

Die Lexika des 19. Jh., die zumeist in Fortsetzung der austauschbaren musikprakt. Terminologie des 18. Jh. nicht zwischen Divertissement und Divertimento unterscheiden, bestätigen die pejorative Wendung der Bedeutung und eine gewisse Neigung, das Wort Divertissement der Klaviermusik des frühen 18. Jh. und der Operneinlage vorzubehalten. Exemplarisch ist die Behandlung im KochL (Ffm. 1802), wo sich neben Divertimento als dem Oberbegriff für homophon gesetzte „Tongemälde, die mehr auf die Ergötzung des Ohres, als auf den Ausdruck einer bestimmten Empfindung mit ihren Modifikationen, Anspruch machen" (440), auch ein separates Stichwort Divertissement findet:

> DIVERTISSEMENT soll eigentlich eben so viel bedeuten, wie *Divertimento*; man gab aber diesen Namen in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhundertes nur solchen Clavierstükken, die aus kurz ausgeführten, und gemeiniglich mit Tanzmelodien abwechselnden Sätzen bestanden.
> In Frankreich bezeichnet man außerdem noch mit diesem Worte einen mit Gesang verbundenen Tanz, der in den ältern Opern in jeden Akt eingeschaltet wurde (441).

Die Salonmusik, die noch dem Leichten und Anspruchslosesten den Schein von Bedeutsamkeit gibt, bevorzugt charakteristischere Bezeichnungen als das nur das Unterhaltsame benennende, seiner einstigen Konnotation von Erlesenheit bare Wort Divertissement. Mit ihrer Ausbreitung kommt Divertissement als stehender Terminus der Instrumentalmusik außer Gebrauch:

> I. Jeitteles, *Ästhetisches Lexikon* (Wien 1839): *Divertissement...* Jetzt ist die Benennung aus der Mode gekommen, obwohl noch sehr viele Componisten darnach streben, durch Stücke ohne innern Gehalt das Publikum zu vergnügen und sich selbst dabei zu erhalten (204).

Die Anwendung des Begriffs auf eine freie Reihungsform bei A. B. Marx zielt wohl auf eine periphere Kompositionspraxis der Bläsermusik:

> *Die Lehre von d. mus. Kompos.*, Bd. IV ([1838-47] Lpz. ^{5}1888): Wenn schon die Wahl der Instrumente mehr Mannigfaltigkeit bietet, als bei dem Solosatze für Streichinstrumente, so ist dies auch bei der Form der Kompositionen zu bemerken. Tanzform, Marschform, Scherzo, Variation, alle Formen des Rondo sind häufig angebaut worden; ferner das sogenannte Divertissement, – eine willkürlich gebildete, nicht enger zusammenhängende Kette kleinerer und grösserer Formen, besonders Lied- und Rondoformen, auch Sonatenform (449).

VI. Ein zweiter Berührungspunkt mit der Begriffsgeschichte von Divertimento ergibt sich bei der Verwendung des Begriffs Divertissement in Lehrschrif-

ten des Kontrapunkts des 19. Jh. als Bezeichnung für das thematisch ungebundene oder abgeleitete ZWISCHENSPIEL DER FUGE. Diese Verwendung geht wohl auf eine ital. Tradition zurück, für die es einen ersten Beleg bei G. B. Martini gibt. Im Abschn. *Dell'Andamento* seines *Esemplare o sia saggio* ... erwähnt der Autor die Einfügung eines Divertimentos zwischen die thematisch gearbeiteten Partien von vier- oder mehrstimmigen Fugen, das, besser als ein Andamento, geeignet sei, den strengen Satz aufzulockern und vor Langweiligkeit zu bewahren:

Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato (Bologna 1774-75): Ma siccome questi *Andamenti* introdotti in una Fuga a quattro, e più Voci possono riuscir più lunghi del bisogno, e cagionar tedio, e fastidio agli Uditori, prudentemente v'introdussero qualche *Divertimento*, o qualche distinta *Modulazione*, e in questo modo li riduessero a recar piacere, anziche noja, come vedesi praticato nel citato Esempio di Paolo Agostino (II, S. XII).

Divertimento benennt so auch hier den Sachverhalt eines Abwechslung gewährleistenden Gegensatzes zum Gearbeiteten, der gerade in der Begriffsgeschichte von Divertissement im Vordergrund steht. (Nicht auszuschließen ist daher, daß die zu erörternde Wortverwendung von Frankreich ausgegangen und nach Italien gelangt ist, um später wieder nach Frankreich zurückzukehren.) Lexikalisch läßt sich diese Verwendung in Italien nicht nachweisen. Zu vermuten ist, daß es sich bei ihr vornehmlich um eine mündliche Überlieferung aus der Unterrichtspraxis der Konservatorien handelt.

Als Vermittler zwischen der ital. und der franz. Begriffstradition ist L. Cherubini zu benennen, der in seinem *Cours de Contre-point* von 1835 (Vermerk auf dem Titelbl.: „adopté pour l'enseignement dans les classes du Conservatoire de musique à Paris") eine ausführliche Definition des Fugen-„Divertissements" gibt und diese „condition accessoire ou épisodique" (116; im Unterschied zu einer „condition indispensable" wie z. B. das Subjekt) mit dem Andamento gleichsetzt:

Cours de Contre-point et de Fugue, mit synoptischer dtsch. Übers. von F. Stoepel (Lpz. 1835), Kap. *DU DIVERTISSEMENT DANS LA FUGUE*: Le divertissement ou épisode dans une Fugue, est une période composée de fragmens du sujet ou des Contre-sujets aux choix du compositeur et avec lesquels on forme des imitations et des artifices, et dans laquelle on module, pour placer dans d'autres modes le sujet prinicipal, la réponse et les Contre-sujets.
Le divertissement peut être, selon le besoin, ou court ou long, et dans le cours d'une fugue, il doit en avoir plus d'un divertissement en variant chaque fois le choix des moyens employés pour les traiter. Lorsqu'il sera question de la composition entière de la fugue l'on designera les places, que ces divertissemens aux quels on peut aussi donner le nom d'andamenti y devront occuper, et l'on montrera en même tems la manière de les combiner l'explication simple, qu'on donne ici du divertissement, doit suffire pour le moment (114).

Der Übersetzer übernimmt die franz. Bezeichnung und führt sie damit in diesem Sinne wohl als erster in die dtsch. Musikterminologie ein:

Theorie d. Contrapunktes u. d. Fuge von L. Cherubini, Kap. *VON D. DIVERTISSEMENT IN D. FUGE*: Das Divertissement oder die Episode in der Fuge ist eine aus Bruchstücken des Subjectes oder des Contrasubjectes nach der Wahl des Componisten geformte Periode, in welcher man Imitationen und Kunststücke, so wie auch Modulationen macht, um das Subject oder die Antwort oder das Contrasubjet in eine andere Tonart zu versetzen (ibid.).

Gebräuchlicher bleibt hier jedoch die seit J. A. Scheibe (*Critischer Musicus*, Hbg ²1745, 467) und Fr. W. Marpurg (*Abh. von d. Fuge* [Bln 1753–54], hg. von S. W. Dehn, Lpz. 1858, 90 f.) eingebürgerte Bezeichnung Zwischensatz, die sich in den Lehrschriften von J. G. Albrechtsberger (*Sämmtliche Schriften* ..., hg. von I. Ritter von Seyfried, Wien [1826] ²1837, II, 212), A. B. Marx (*Die Lehre von d. mus. Kompos.* II, Lpz. [1841] ²1873, 299 ff.) und S. W. Dehn (*Lehre vom Contrapunkt, d. Canon u. d. Fuge*, hg. von B. Scholz, Bln 1859, 154) wiederfindet. Dehn, der sich auf Martini stützt, gibt in seiner Erläuterung die ital. Bezeichnung wieder („Da die Repercussionen in der freien Fuge ... nicht unmittelbar nach einander eintreten, so hat man sogenannte Zwischensätze nöthig (*divertimenti della fuga*), um dieselben mit einander zu verbinden", 154). H. Riemann dagegen nennt diese Partien, für die er vorbildliche Beispiele bei Pachelbel findet, „Episoden (Zwischenspiele)", und er erwähnt auch den franz. Begriff:

Große Kompos.-Lehre, Bd. II (Bln u. Stuttgart 1903): Dagegen wächst bei Johann Pachelbel ... der damit eine wesentlich andre Physiognomie gewinnenden Fuge das wirkliche Zwischenspiel zu, die Unterbrechung der seriösen Fugenarbeit durch leichter gearbeitete Episoden, mit dem Charakter des erheiternden Intermezzo (Divertissement, Andamento, Spieß' „Nebenspiel") (192).

Unter dem Aspekt von Technik, Zeit- und Wirkungscharakter sind hier – über die spezielle Wortbedeutung hinausweisend – die Konstanten in den wechselnden Begriffsinhalten von Divertissement erfaßt.

Lit.: M. MAGENDIE, La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVIIᵉ siècle, de 1600 à 1660, Paris 1925; V. JUNK, Hdb. d. Tanzes, Stuttgart 1930; W. VON WARTBURG, Franz. Etymologisches Wörterbuch III, Lpz. u. Bln 1934; P. ROBERT, Dict. de la Langue Frç., Paris 1954; R. GIRARDON, Art. Divertissement, MGG III, 1954; J. MESNARD, De la „diversion" au „divertissement", Mémorial du premier congrès internat. des études montaignistes, Bordeaux 1965; R. M. ISHERWOOD, Music in the Service of the King. France in the 17ᵗʰ Cent., Ithaca u. London 1973; L. FINSCHER, Studien zur Gesch. d. Streichquartetts I, Saarbrücker Studien zur Musikwiss. III, Kassel 1974, 93 ff.; A. STOLL, Figur u. Affekt. Zur höfischen Musik u. zur bürgerlichen Musiktheorie d. Epoche Richelieus, Frankfurter Beitr. zur Musikwiss. IV, Tutzing ²1978; H. SCHNEIDER, Chronologisch-thematisches Verz. sämtlicher Werke von J.-B. Lully (LWV), Mainzer Studien zur Musikwiss. XIV, Tutzing 1981; DERS., Die Rezeption d. Opern Lullys im Frankreich d. Ancien régime, Mainzer Studien zur Musikwiss. XVI, Tutzing 1982; H. KOEGLER u. H. GÜNTHER, Reclams Ballettlexikon, Stuttgart 1984.

Wolfgang Ruf, Freiburg i. Br. 1985

Dominante – Tonika – Subdominante

Wegen ihrer engen Zusammengehörigkeit werden die drei Termini in einem einzigen Artikel zusammengefaßt, hierin jedoch jeweils gesondert behandelt. Die Lit. folgt am Schluß des Artikels.

Quellen-Verzeichnis
(die hier genannten Schriften werden im folgenden nur mit Autor und Jahr angeführt)

N. Wollick, Opus aureum musicae, Köln 1501, ed. Niemöller, Köln u. Krefeld 1955; M. de Menehou, Nouvelle instruction familiere en laquelle sont contenus les difficultés de la Musique, Paris 1558; J. Yssandon, Traité de la Musique Pratique divisé en deux parties, seconde partie: Contenant en bref les Règles & Preceptes d'icelles, Paris 1582; P. Maillart, Les Tons ou Discours sur les modes de musique et les tons de l'église et la distinction entre iceux, Tournay 1610; S. de Caus, Inst. harmonique…, Ffm. 1615; A. Parran, Traité de la musique théorique et pratique, contenant les préceptes de la compos., Paris 1639; F. Gassendi, Manuductio ad Theoriam seu Partem Speculativam Musicae, 1654 (Hs. Paris, Bibl. Nat., Rés. 471); Chr. Bernhard, Tract. compos. augmentatus, ca. 1660, ed. Müller-Blattau, (Lpz. 1926) Kassel ^{2}1963; Dom P.-B. Jumilhac, La science et la pratique du plain-chant, (Paris 1673), 2. éd. enrichie par MM. Th. Nisard et A. Le Clerq, Paris 1847; E.-D. Delair, Traité d'accompagnement pour le Theorbe et le Clavessin, Paris 1690; Ch. Masson, Nouveau Traité des règles pour la compos. de la musique, Paris (1694) ^{4}1705; S. de Brossard, Dict. de musique, Paris 1703; M. de Saint-Lambert, Nouveau Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments, Paris 1707; J. G. Walther, Praecepta d. mus. Compos., 1708, ed. Benary, Lpz. 1955; ders., Mus. Lexicon, Lpz. 1732; Fr. Campion, Traité d'accompagnement et de compos. selon la règle des octaves de musique, Amsterdam 1716; ders., Addition au Traité d'accompagnement et de compos. par la règle de l'octave, Paris 1739; J.-Ph. Rameau, Traité de l'harmonie, Paris 1722; ders., Nouveau système de musique théorique, Paris 1726; ders., Génération harmonique, Paris 1737; ders., Démonstration du principe de l'harmonie, Paris 1750; ders., Code de musique pratique ou Méthode pour apprendre la musique, Paris 1760; L.-B. Castel, Suite et seconde partie des nouvelles experiences d'optique et d'accoustique, in: Journal de Trévoux, Aug. 1735 (Faks. in der von E. R. Jacobi besorgten Ausg. der theor. Werke Rameaus, MSD VI, Rom 1972, p. 75f.); Anon., Rezension von Rameau, Génération harmonique (1737), in: Le Journal des Scavans, Febr. 1738 (Faks. ibid., p. 81); J. Grassineau, A Mus. Dict., London 1740; G. A. Sorge, Vorgemach der mus. Compos., 1. Teil, Lobenstein 1745/47; J. le Rond d'Alembert, Elémens de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, Paris 1752; J.-A. Serre, Essais sur les principes de l'harmonie, Paris 1753; J.-L. de Bethisy, Exposition de la théorie et de la pratique de la musique suivant les nouvelles découvertes, Paris (1754) ^{2}1764; J.-J. Rousseau, Dict. de musique, (Genf 1767) Paris ^{2}1768; J. Ph. Kirnberger, Art. Dominante, in: J. G. Sulzer, Allg. Theorie d. schönen Künste, Lpz. (1771) ^{2}1792; ders., Die Kunst d. reinen Satzes in d. Musik, 2 Tle, Bln u. Königsberg 1774/76; G. B. Martini, Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il c. f., Bd. I, Bologna 1774; ders., Storia della musica, Bd. III, Bologna 1781; G. J. Vogler, Tonwiss. u. Tonsetzkunst, Mannheim 1776; ders., Choral-System, Kopenhagen 1800; ders., Hdb. d. Harmonielehre u. f. d. Gb., Prag 1802; H. Chr. Koch, Versuch einer Anleitung z. Compos., Bd. I, Rudolstadt 1782; G. Weber, Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, Mainz (1817–21) ^{2}1824; Anon., Rezension v. F.-J. Fétis, La musique mise à la portée… (1830), Gazette Musicale IV (1837); A. B. Marx, Allg. Musiklehre, Lpz. 1839; Fr.-J. Fétis, Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie, Brüssel (1844) ^{4}1858; K. H. G. Davin, Harmonielehre, nachgeschrieben v. J. T. Cornbecher, 1853 (hs.; nach L. U. Abraham, Musiktheor. Unterweisung an einem Lehrerseminar nach 1850, in: Beitr. z. Musiktheorie d. 19. Jh. [Studien z. Musikgesch. d. 19. Jh., Bd. IV], hg. v. M. Vogel, Regensburg 1966); S. Sechter, Die Grundsätze d. mus. Kompos., Bd. I: Die richtige Folge d. Grundharmonien, Lpz. 1853; H. Reber, Traité d'harmonie, Paris 1862; A. v. Oettingen, Harmoniesystem in dualer Entwicklung, Lpz. (1866) ^{2}1913 (unter d. Titel: Das duale Harmoniesystem); A. Danhauser, Théorie de la Musique, Paris (1872) ^{3}1929 éd. revue et corrigée par H. Rabaud (^{18}1972); H. Riemann, Hdb. d. Harmonielehre, Lpz. (1887) ^{2}1898 u. ^{6}1918; ders., Die Neugestaltung d. Harmonielehre, Mus. Wochenblatt XXII, Lpz. 1891, ders., Vereinfachte Harmonielehre, London 1893; Anon., Journal d'un musicien, Fragments, in: Le Ménestrel LXII (1896), N. 48; V. d'Indy, Cours de compos. mus., Bd. I, Paris 1903; A. Halm, Harmonielehre, Bln (1905) ^{4}1939; H. Schenker, Harmonielehre, Stuttgart u. Bln 1906; D. Johner, Neue Schule d. gregorian. Choralgesangs, Regensburg (1906, ^{7}1937 als: Große Choralschule) ^{8}1956 (hg. v. M. Pfaff, als Choralschule); M. Emmanuel, Histoire de la langue mus., Paris 1911; A. Schönberg, Harmonielehre, Wien (1911) ^{3}1922; ders., Structural Functions of Harmony, New York 1954, dtsch.: Die formbildenden Tendenzen d. Harmonie, übertr. v. E. Stein, Mainz 1957; H. Abert, Illustriertes Musiklexikon, Stuttgart 1927; H. Erpf, Studien z. Harmonie u. Klangtechnik d. neueren Musik, Lpz. 1927; S. Karg-Elert, Polaristische Klang- u. Tonalitätslehre, Lpz. 1931; W. Maler, Beitr. z. durmolltonalen Harmonielehre, Lpz. (1931) ^{7}1971; W. Piston, Harmony, New York (1941) ^{3}1962; H. Grabner, Hdb. d. Harmonielehre, Bln (1944) ^{6}1971; The Oxford Companion to Music, London, New York, Toronto 1947; Fr. Reuter, Prakt. Harmonik d. 20. Jh., Konsonanz- u. Dissonanzlehre nach d. System v. S. Karg-Elert, Halle/S. 1952; A.-M. Dommel-Diény, L'harmonie tonale, Neuchâtel (1952) ^{2}1963; dies., A propos d'une notion importante et méconnue: la sous-dominante altérée, in: L'éducation musicale, N. 213/14, 1974/75; H. K. Andrews, Art. Harmony, in: GroveD, Bd. IV, London ^{5}1954; L. G. Ratner, Harmony, New York 1962.

Dominante

frz. (note) dominante (Adj.) oder einfach: dominante (Subst.) von lat. dominans (Part. Präs. von dominare), herrschend, beherrschend, vorherrschend, Herrscher; ital. u. span. dominante; engl. dominant; dtsch. Dominante, auch Oberdominante.

I. Seit dem hohen Mittelalter werden dominare und dominus mehrfach ohne terminologische Fixierung bei der Beschreibung unterschiedlicher mus. Sachverhalte gebraucht, wobei häufig die Annahme einer Hierarchie der theor. oder prakt. Stellenwerte zugrunde liegt.

II. Seit dem 16. Jh. bezeichnet (note) dominante in der frz. Tonartenlehre den zusammen mit (oder nach) der Finalis wichtigsten Ton eines Modus. Dieser wird identifiziert (1) zunächst mit dem Tenor (Tuba) der acht traditionellen Kirchentonarten oder auch (2) speziell mit dem Rezitationston der Psalmodie, (3) 1615 bei de Caus mit dem Tenor der authentischen und der als „quinte en bas de son aigu" aufgefaßten Finalis der plagalen Modi.

III. Seit dem späten 16. Jh. werden die Tonstufen nicht mehr nur nach ihrem modal-melodischen Stellenwert, sondern im Rahmen der modal bestimmten Mehrstimmigkeit auch nach ihrer räumlichen Höhenlage im Verhältnis zum Grundton klassifiziert (Chordae essentiales). Dabei wird (1) zunächst die obere Oktavgrenze des Ambitus als „dominierend", (2) seit dem früheren 17. Jh. die Oberquinte und (3) seit dem früheren 18. Jh. auch terminologisch ausdrücklich generell die fünfte Stufe eines jeden Modus als Dominante bezeichnet.

IV. Im Laufe des früheren 18. Jh. wird eine harmonische Denkweise greifbar, deren aufeinander bezogene Teilmomente den einzelnen Akkord systematisch in eine vielseitig bedingte „Logik" des Akkordsatzes hineinstellen. (1) Rameau bezeichnet als dominante einen der drei Haupttöne einer Tonart; dieser kann traditionsgemäß mit der fünften Tonartstufe identisch sein. (2) Dominante ist für Rameau aber auch jeder Ton, welchem

DIE OBERQUARTE ODER DIE UNTERQUINTE FOLGT, sofern er aus harmonischer Perspektive unter den Aspekten der DISSONANZAUFLÖSUNG und der AKKORDFORM betrachtet wird. (3) In der zweiten Hälfte des 18. Jh. wird mit dem Aufkommen der Stufentheorie der Dominant-Begriff zusehends auf die FÜNFTE STUFE DER TONLEITER eingeengt.

V. (1) In der dualen Theorie Oettingens (1866) wird durch die konsequente Gegenüberstellung der Tongeschlechter die Neubildung REGNANTE als Gegenbegriff zu Dominante erforderlich. (2) In Weiterverfolgung des harmonischen Dualismus Oettingens und Riemanns bezeichnet d'Indy (1903) und später Karg-Elert (1931) mit dominante auch die SUBDOMINANTE EINER MOLLTONART.

VI. In der Funktionslehre Riemanns wird seit 1891 die Dominante als ein AKKORD aufgefaßt, DER EINE DER DREI HAUPTFUNKTIONEN DARSTELLT.

VII. Im Zuge der weiteren Ausgestaltung und Systematisierung der Funktionstheorie ist der Dominant-Begriff seit Ende des 19. Jh. ERWEITERT UND DURCH SPEZIFIZIERENDE EPITHETA PRÄZISIERT worden.

I. Im Musikschrifttum seit dem hohen Mittelalter mit Ausstrahlungen bis in die Neuzeit hinein werden Wörter wie dominare und dominus mehrfach ohne terminologische Fixierung bei der Beschreibung unterschiedlicher mus. Sachverhalte gebraucht. Solchen Beschreibungen liegt häufig die Annahme einer HIERARCHIE DER THEOR. ODER PRAKT. STELLENWERTE zugrunde. Im einzelnen betrifft dies:

die Bestimmung der für die Struktur des Tonsystems, später auch für die Struktur der Tonarten konstitutiven Intervalle:

vgl. Aribo, *De musica* (um 1070): De hoc quod quaelibet chorda superius et inferius quartam et quintam velint habere propter diatessaron et diapente, quae multum dominantur in cantu. Propter diatessaron et diapente, quae in cantilenis pollent praecipue, desiderat unaquaeque chorda vel litera quartam quintamque supra vel infra habere (CSM 2, 10: 89f.);

noch bei Chr. Bernhard begegnet um 1660 diese traditionelle Denkweise:

Die in der *Octave* begriffene *Sonos* betreffend, so sind dieselben entweder *dominantes* oder *servientes*. *Dominantes* sind die *Quarten* und *Quinten* sowohl (als) die *Semitonia* aus deren unterschiedenen *Situation* der Unterscheid der *Modorum* herrühret. Die übrigen *Soni* sind *Servientes* und bedürfen keiner besonderen Betrachtung (92);

dabei ist bemerkenswert, daß nicht nur die Rahmentöne der Tonleiter-Tetrachorde in Betracht gezogen werden (C, f, g, c), sondern auch – der veränderten kompositionsgeschichtlichen Situation entsprechend – die zwei „Leittöne" (e, h);

die Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Modi:

vgl. Johannes Affl., *Musica* (um 1100): Dominus namque sive magister non tantum in propria potestatem habet, sed etiam in ea quae sunt subditi eius. Subdito autem sufficere debet si a magistro sibi concessis humiliter ut liceat, nedum ad ea quae sunt praelati sui temerarie se proripiat. Si ergo plagales in ascensu quintam perarro debent contingere, quanto rarius sextam (CSM 1, 93: XI, 21ff.);
Johannes, *Summa musicae* (um 1300): Authentus dicitur quasi alte extentus, quia superiores claves magis ascendit: vel dicitur authentus quasi authenticus, quia dignior est plagali, et quasi dominus est illius (GS III, 218b);

Gassendi 1654; Ceterum ex 12. modis, qui loco sunt impari, ut puta 1. 3. 5. 7. 9. 11. vocari solent *principales, Dominantes, authentici*; qui uero sunt pari, ut puta 2. 4. 6. 8. 10. 12. dici solent *collaterales, famulantes, plagales* (ohne Pag.);

die Beschreibung des für einen Modus konstitutiven bzw. von einem Modus beanspruchten Tonraums mit Blick auf die obere Begrenzung:

vgl. Aribo, *op. cit.*: Excellentes [sc. das Tetrachord d–g] iure sunt principales, quia ita dominantur autentis, ut in ipsis sit ascensionis eorum finis (CSM 2, 15: 36);
Wollick 1501: Quandoquidem regalis supra vocem finalem dominans parumper aut nihil eandem descendit. Subiugalis enim partim supra partimque infra finalem famulatur (II, 9; S. 56, 14ff.);

die Unterscheidung der Rangordnung von Zusammenklängen in der Kontrapunktlehre; nach Johannes Boen „dienen" Terz und Sext den perfekten Konsonanzen und passen sich diesen durch Alternieren zwischen ihren beiden Erscheinungsformen (groß/klein) an; die Quart hingegen wird zu den „herrschenden" Klängen gerechnet, da sie sich im Quint-Oktav-Klang notwendigerweise mitergibt:

Musica (1357): Non etiam dyatesseron alicui sicut tertia famulatur vel sexta: consonantibus namque quinta et dupla, necessario consonabit et dyatesseron; et ideo de hiis, que servilis conditionis sunt non curantes, duntaxat dominantibus intendetur (ed. Frobenius 76: IV, 160f.);

die Charakterisierung der durch Dehnung hervorzuhebenden Textsilben in den liturgischen Lesungen wie auch bei sonstigem Textvortrag:

H. Eger, *Cantuagium* (1380): Sed etiam in lecturis ecclesiasticis et sermonibus publicis, si recte intellegi debeant, oportet syllabas quasdam aliis teneri longius, primas scilicet semper post silentium, ne in aperitione oris leviter tunc sileant, et dominantes; quae sunt in monosyllabis dictionibus ipsamet dictio, in dissyllabis latinis semper prima, in polysyllabis longa ultimae proxima, in hebraicis vero et graecis semper ultima (ed. Hüschen 46).

II. Im engeren Bereich der Tonartenlehre begegnet der Ausdruck (note) dominante seit dem 16. Jh. zunächst in frz. Schriften und bezeichnet hier, bei unterschiedlicher Festlegung im sachlichen Détail, den zusammen mit (oder nach) der Finalis WICHTIGSTEN TON EINES MODUS.
(1) Im ältesten greifbaren Beleg bezieht sich der Ausdruck note dominante auf den TENOR (TUBA) DER ACHT TRADITIONELLEN KIRCHENTONARTEN (→ Tenor I. (5)):
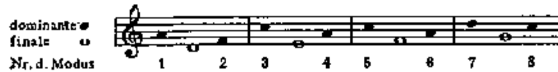
Menehou 1558, Kap. XIV: *Des huit tons de toute musique*: Pour facilement entendre, et sçavoir, que c'est que d'un ton, ce n'est autre chose sinon qu'une certaine situation de notes par regle, contenant expressement la maniere de cognoistre leur fin, et notes dominantes, par lesquelles un chacun ton est cognu (23).

In der Fortsetzung dieses Textes werden die Tenores der acht traditionellen Kirchentonarten beschrieben, die hier wohl zum erstenmal als ‚note dominante' bezeichnet werden:

Kap. XV: *De leurs notes dominantes, et de leur fin*: Le premier, et le second se finent tous deux en ré, mais le premier a sa note dominante en la, qui est une quinte plus haute que sa fin, Et le second en fa, qui n'est qu'une tierce seulement.
Le tiers, et le quart se finent tous deux en mi, mais le tiers a sa note dominante en fa, une sixte plus haut que sa fin, Et le quart en la, d'une quarte (24).
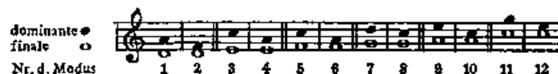
Zwar gibt Menehou keine Erklärung oder Definition. Möglicherweise war seine Wortverwendung bereits geläufig. Seine Beispiele jedoch lassen keinen Zweifel an der

Identifizierung von note dominante und Tenor (Bsp. zusammengestellt nach S.24):



Erst einige Jahrzehnte später wird auch eine Begründung für diese Benennung gegeben (Maillart, zit. unten I. (2)): wegen seiner großen Häufigkeit und starken Auffälligkeit sei der Tenor der „herrschende Ton" eines Modus.

Nachdem Glarean die Tonarten von acht auf zwölf erweitert hatte, erhielten auch die vier neuen Tenores in Frankreich die Bezeichnung dominante, wie etwa aus der Tabelle der zwölf Modi bei Dom Jumilhac (1673) hervorgeht (187):



Im einzelnen erläutert Dom Jumilhac:

Les notes modales sont celles qui sont les plus propres tant à l'établissement d'un mode, qu'à sa distinction d'avec les autres; telles sont les deux extremes de leur octave, leurs finales et leurs dominantes. Ces mesmes notes sont encore appelées principales... ou bien Cardinales...
La dominante est comme la maistresse ou la Reyne des autres notes et celle sur qui le chant a davantage son cours, son retour et son soustien, et qui jointe avec la finale donne ensemble la principale forme et la distinction à chaque mode (186f.).

BrossardD (1703) ²1705 bestätigt diese Auffassung:

Art. *Tuono*, § 2, III: Or pour connoître de quel *Ton* ces *Portions de Modes* ont été tirées, après avoir examiné quelle est leur *Finalle*, il faut prendre garde quelle est leur *Dominante*, c'est à dire, quelle est la *Note la plus souvent repetée ou rébattuë dans la suite de ces Chants*. Car si cette *Note Dominante* est 5. ou. 6. degrez au *dessus* de la *Finalle*, pour lors le Ton sera *Authentique*; et si elle n'est que 3. ou 4. degrez plus haut que la *Finalle*; le *Ton* sera *Plagal* (208).

In Anlehnung an Brossard formuliert J. Grassineau 1740 im Art. *Dominant* seines *Mus. Dict.*:

DOMINANT *of a mode*, that sound which makes a perfect fifth to the final, in authentic modes; and a third to the final, or sixth to the lowest chord of a plagal mode (66).

Diese Bezeichnungsweise hat sich bis heute im kirchlichen Sprachgebrauch erhalten:

vgl. Johner/Pfaff ⁸1956: Man kann den Tenor auch als Dominante bezeichnen, doch muß dann genau hinzugefügt werden, um welche Dominante es sich handelt. Man wird in diesem Fall also nur von der psalmodischen Dominante sprechen, im Gegensatz zur harmonischen, die nicht mit dem psalmodischen Tenor identisch sein muß (155).

(2) Manchmal wird, und zwar nur im frz. Sprachbereich, der Ausdruck note dominante auch speziell auf den Rezitationston der Psalmodie angewandt:

vgl. Maillart 1610: Ayant uisques à present, traicté des douze modes de musique, il reste maintenant (suyuant nostre promesse) à parler des huict tons des Pseaumes; qui ne sont autre chose (comme a esté dict) que huict sortes de chant, inuentées pour chanter les Pseaumes. Lequel chant, combien qu'il soit ordinairement divisé en trois parties, à sçavoir, commencement, milieu, et la fin, qu'on appelle ordinairement *Intonation, Mediation*, et *Euouaë*: si est-ce, que tout est referée, et depend d'un seul, qui est la notte dominante, par-ce que l'Intonation tend à icelle, la Mediation se faict en icelle, et l'Euouaë commence toujours par icelle... Et pour ceste cause, la notte susdite est appellée notte dominante, d'autant que c'est elle qui domine, gouverne, & declare, par le changement susdict, la diverse nature & la qualité du chant susdict qui est ce qu'on appelle, *Ton*; et a bon droict: car si tonner n'est autre chose... que puissamment, et continuellement sonner, le ton ne doit estre autre chose, qu'un son puissant, ou continuel, qui est l'explication de la notte dominante. Car si la notte, en la musique, est la marque d'un son, la notte dominante doit estre la marque d'un son continuel, qui est signifié par ce mot de *Ton*. Toutes lesquelles choses prouvent suffisamment, que ce mot *Ton*, est le propre nom du chant des Pseaumes, et qu'il a esté inventé, dès la premiere institution d'iceluy chant, pour le signifier (197f.).

Da in der Praxis der Rezitationston der Psalmodie dem Tenor der traditionellen Kirchentonarten entspricht, handelt es sich nicht um einen neuen Begriff, sondern lediglich um eine Einengung des sachlichen Bezugsfeldes. Im übrigen mußten die Bemühungen Maillarts, zwischen ‚ton' und ‚mode' zu unterscheiden, erfolglos bleiben, da beide Termini schon seit Jahrhunderten als austauschbar galten (s. auch Tonika I.). Der Unterscheidungsversuch läßt aber erkennen, worauf es Maillart bei der Charakterisierung der note dominante ankam: wenn der Tenor als ausgesprochener Rezitationston fungiert, wirkt er viel auffallender als in den anderen Kirchengesängen – er dominiert. Auch BrossardD hebt hierauf eigens ab (zit. oben I. (1) und unten III.).

(3) Die Schwankungen unter den traditionellen Tenores weichen seit dem früheren 17. Jh. unter dem Einfluß der sich allmählich durchsetzenden Dreiklangsharmonik einem Vereinheitlichungsprozeß. S. de Caus, der die Modus-Numerierung nicht von Glarean, sondern von Zarlino (1573) übernommen hat (der 1. Modus basiert auf der Finalis C), gliedert 1615 die Oktavgattungen (wie vor ihm schon Yssandon, s. unten III. (1)) regelmäßig nach Quinten und Quarten (authentisch: C-g-c, D-a-d usw., plagal: G-C-g, A-D-a usw.). Dabei wird die note dominante auf die fünfte Stufe, also den Tenor der authentischen Modi, und auf die vierte Stufe des plagalen Oktavraums, also die Finalis der plagalen Modi, festgelegt, die indes als „quinte en bas de son aigu" zu verstehen ist:

Et quand à la note comprise entre le Diapason dite d'aucuns modernes *Note Dominante*, on la fera ouir souvent, à celle fin de suivre la nature de la mode, ou ladite note sera. Car cest celle qui donne ordinairement l'ornement à la Mode, que l'on désire représenter. La Premiere Mode... est comprise au Diapason de C. sol, fa, ut, qui est G. sol, ré, ut, sera la note dominante, et les deux autres ensemblement seront le gouvernail de toutes les autres.
La deuxiesme Mode... Doncques ceste Mode estant contenue entre le Diapason de G. sol, re, ut, la quinte en bas de son aigu dudit G, sol, re, ut, sera C. sol, fa, ut. Ainsy ladite note de C. sera la fin, et aussy la notte dominante de ladite Mode... 3° Mode. Ladite Mode est contenue entre le Diapason de D. la, sol, re. Elle a sa notte dominante en A. la, mi, ré...
La Quatrieme Mode est contenue entre le Diapason de A. la, my, ré, ayant sa note dominante en D. la, sol, ré. usw. (20–24; eine Tabelle der 12 Modi mit ihren Haupttönen p. 20).

In diesem Text erscheinen die plagalen dominantes verwirrenderweise mit den plagalen finales identifiziert. Möglicherweise haben sich die beiden dominante-Begriffe von de Caus aus diesem Grunde nicht durchgesetzt.

III. Eine neue Auffassung zeichnet sich ab, sobald die Töne einer Tonleiter weniger in ihrem melodischen Stellenwert und zeitlichen Ablauf als vielmehr in ihrer räumlichen

Anordnung gesehen werden. Insofern mag es sogar nahegelegen haben, die Töne eines Modus nach ihrer HÖHENLAGE zu betrachten und zu benennen: der höchste Ton „dominiert" unter dieser Perspektive über die anderen.

(1) Yssandon teilt 1582 die Oktave in den authentischen Modi durch die Quinte und in den plagalen durch die Quarte. Als dominante bezeichnet er dabei jeweils die OBERE OKTAVGRENZE DES AMBITUS, in den authentischen Modi also die Oberoktave, in den plagalen die Oberquint der Finalis:

Table des huict tons, à scavoir
Mediante, Dominante, et Finale

	d	domine
1. Dorius in	a	medie
	D	prent son commencement et fin
	a	domine
2. Hypodorius in	D	medie
	A	descent
	e	domine
3. Phrygius in	♮ acuto	medie
	E	prent son commencement ou descent et fine
	♮ acuto	domine
4. Hypophrygius in	E	medie et fine
	♮ gravi	prend son commencement ou descend... (II, 12)

(2) Vom 17. Jh. an wird mit Blick auf die Höhenlage der ausgezeichneten Töne nicht mehr die Oktave, sondern die Quinte geteilt; als dominante gilt nunmehr die OBERQUINTE:

vgl. Parran 1639: Il y a ordinairement en chaque Mode trois notes ou chordes, lesquelles sont plus usitées, et sur lesquelles les parties tombent le plus souvent, appellées pour cette raison Cadences, pource que les parties du chant se rencontrent frequemment sur telles notes, commes les meilleures, plus douces, naturelles et essentielles.
Ces Cadences sont au nombre de trois sans plus en chaque Mode... La première et la plus parfaite c'est la finale... La deuxième Cadence est appellée médiante...
Secondement, si nous comparons les trois notes ou chordes propres de chaque Mode, l'une avec les deux autres, qui font les deux plus proches accords, à sçavoir le Diton et le Diapente, comme ut mi sol: alors nous dirons qu'ut c'est la finale, mi la médiante, et sol la dominante.
La troisième espèce des Cadences ditte dominante, comme seigneuriant et tenant place sur les autres: car comme la médiante est ainsi nommée, pource qu'elle tient le milieu entre la finale et la dominante: de mesme aussi la dominante a retenu ce nom, à cause qu'elle tient le plus haut entre les deux autres (127f.).

Erstmals wird hier eindeutig begründet, warum der obere Ton ‚dominante' heißt: weil er gegenüber den anderen beiden die höchste Lage einnimmt (zur „cadence ditte dominante" vgl. Art. Kadenz I. (2), Tabelle Nr. 12).
Delair bestätigt 1690 diese Auffassung und präzisiert zugleich den Begriff der chordae essentiales, der im vorangegangenen Zitat bereits angedeutet ist:

Châque ton à trois cordes essentielles, lesquelles sont d'une tierce plus haute l'une que l'autre, par exemple, l'ut à trois cordes essentielles, qui sont ut, mi, sol, le ré, en à trois qui sont ré, fa, la, ainsi des autres.
La premiere de ces cordes s'apelle principale, par ce quelle sert de fondement... elle s'apelle aussi finale... la seconde s'apelle médiante... la troisième s'apelle dominante par ce quelle est la plus haute desdites cordes (53).

Dem Zitat folgt eine Tabelle mit den drei wichtigsten Kadenzen: es sind diejenigen über der Finalis, der Mediante und der Dominante (55–57).
Bemerkenswert ist, daß die cordes essentielles noch immer in Zusammenhang mit den verschiedenen Kadenzen stehen. Dieser Zusammenhang wird jedoch gegen Ende des 17. Jh. nicht mehr erwähnt:

vgl. Masson (1694) [2]1705: Ces deux Modes ont chacun trois notes, qu'on appelle cordes ou notes essentielles.
Il y en a une qui sert de fondement aux autres, et qui sert à finir toutes les Pièces de Musique: c'est pour ce sujet qu'on l'appelle *Finale*.
La seconde s'appelle *Médiante*, et la troisième *Dominante* (9).

BrossardD (1703) [2]1705 fügt den bisherigen Ausführungen nichts Neues hinzu (ähnlich wie Masson erwähnt er nicht einmal ausdrücklich, daß die dominante die fünfte Stufe einnimmt), trägt aber dazu bei, sie im Ausland zu verbreiten:

vgl. Art. *Modo*, § 1: Dans quelque Chant que ce soit, il y a trois Chordes *principalles*. La premiere... [est] la *Finalle*. La 2e. est celle, qu'on *rebat*, qu'on *repette*, et qu'on *entend plus souvent*, que pas un autre, c'est pour cela qu'on la nomme en Latin *Repercussio*, comme qui diroit, *Rebattement*, et en Francais, la *Dominante*. La 3e. est celle qui tient le milieu entre la *Finalle* et la *Dominante*, et qui pour l'ordinaire est une 3e au-dessus de la Finalle, on la nomme *La Médiante*. On nomme autrement ces trois Chordes, *Sons essentiels* du Mode (46).

Die früheste nichtfrz. Formulierung dieser Auffassung findet sich 1708 bei Walther:

Trias Harmonica ist der Grund aller Zusammenstimmung und bestehet aus dreyen *Sonis radicalibus*...
Der unterste *Sonus* wird *Basis, Sonus fundamentalis*, und *Extremus infimus, item finalis* genennet. Der mittlere wird *Medius* oder *Medians*, und der oberste *Extremus summus, Exclusus* und *Dominans* genennet (ed. Benary 100);
vgl. auch WaltherL (1732), Art. *Chordes essentielles d'un Mode*: Hierdurch werden die drey Saiten oder Klänge einer jeden *triadis harmonicae* gemeinet, deren erste oder unterste, *Chorde finale*... der Endigungs-Klang; die mittlere, *Chorde mediante*... der vermittelnde; und die oberste, *Chorde dominante*... der herrschende Klang heisset, weil er der oberste unter diesen dreyen Klängen ist. z. E. c.e.g./d.f.a. (160);
ibid., Art. *Dominante*: Dominante [*ital. gall.*] ist der obere *sonus* einer *Triadis harmonicae* z.E. g gegen das untere c. (213).

Während Walther dem Wort Dominans 1708 noch keine Vorrangstellung vor entsprechenden Synonyma zugesteht – er bietet vielmehr zwei Alternativen an –, entscheidet er sich ein viertel Jh. später eindeutig zugunsten des Wortes Dominante. Dabei verrät schon das frz. Lemma *Chordes essentielles d'un Mode* das Ursprungsland dieser Auffassung. Walthers Begründung für die Anwendung des Wortes Dominante entspricht derjenigen von Parran.
Es fällt allerdings auf, daß bei Walther die Betonung stärker als bei den frz. Autoren vom melodischen auf den akkordischen Aspekt verlegt ist. Der Text setzt ein mit dem Ausdruck "Trias Harmonica", und nur weil deren drei Töne dem Dreiklang der ersten Stufe angehören, werden sie zugleich als chordae essentiales betrachtet. Möglicherweise akzentuieren die frz. Autoren, die die Dreiklangs-Prägnanz gewiß ebenso stark empfinden, den harmonischen Aspekt deshalb weniger stark, weil für sie – anders als für die dtsch. Autoren – mit dem Wort dominante bereits primär melodiebezogene Aspekte verbunden sind.
In Deutschland hält man an der Auffassung von der Dominante als dem obersten Ton der chordae essentiales noch

bis zur Mitte des 18. Jh. fest, während in Frankreich Rameau dem Terminus schon 1722 eine neue Bedeutung gibt. Sorge etwa schreibt noch 1745/47:

Unter diesen sieben Stuffen sind nun die drey, welche die herrschende Triadem c e g ausmachen, *Soni* oder *Chordae essentiales*, wesentliche Klänge: Die übrigen 4. aber d f a h sind *naturales*. Die Essential-Klänge sind mit viereckigen, und die *naturales* mit runden Noten angezeiget. Die *Finalis* gehet in *mediantem per tonum* [z.B. in C-dur: c–d(–e)]; die *medians* in die *dominantem per semi-tonium* [e–f(–g)] ...; die *dominans* aber durch zwey *tonos* [g–a–h (c)] ...; in die Octav oder Final-Chorde (28); ... Nach der Final-Chorde hat kein Klang größeres Recht, sich am ersten hören zu lassen, als die *Chorda dominans*; die übrigen 5 haben sich unter einander verglichen, daß sie auf keinen Rang sehen wollen (34).

Noch am Anfang des 19. Jh. wird diese Auffassung bei G. Weber (1817) ²1824 – wenn auch ablehnend – erwähnt:

Insbesondere wird die Terz des Grundtons zuweilen Mediante genannt, und die Quinte Dominante; wir werden jedoch diese beiden Ausdrücke zur Bezeichnung dieser Begriffe nicht gebrauchen, am wenigsten den letzteren (nämlich den Namen Dominante für die Quinte des Dreiklangs), indem er nebstdem auch noch etwas Besonderes bezeichnet, wovon weiter unten (I, 187f.).

Im ital. und engl. Musikschrifttum kommen dominante bzw. dominant vor dem 19. Jh. kaum vor. Deshalb lassen sich auch Verwendungen im Sinne der Abschn. II. und III. hier nicht nachweisen.

(3) Im Zuge der Befestigung der Dur-moll-Tonalität verliert um 1700 die Terz über der Finalis einer Tonart als „mediante" nach und nach an hierarchischer Bedeutung: die Theoretiker geben die Vorstellung von den chordae essentiales allmählich auf, was aber nicht die hervorragende Rolle der „dominante", als der Quint über der Finalis, tangiert. Im Gegenteil: sie wird durch diesen Prozeß gestärkt und damit auch terminologisch ausschließlich auf die FÜNFTE STUFE EINES JEDEN MODUS fixiert. So kann Campion 1716 lapidar bemerken:

Finalle est la première du ton. Dominante, est la cinquième du ton (10).

Von der dritten Stufe ist hier nicht mehr die Rede. Hingegen gewinnt die vierte Stufe von jetzt an mehr und mehr an Gewicht. Hiermit ist auch theoretisch die harmonische Tonalität fundiert, und es ist zweifellos kein Zufall, daß gleichzeitig (1707) der Terminus Tonika anstelle von Finalis eingeführt wird. Damit jedoch sieht sich der Wortsinn von ‚Dominante' seiner einstigen Selbstverständlichkeit beraubt. Tonal aufgefaßt ‚dominiert' natürlich die Tonika, nicht die Dominante:

vgl. Schönberg (1911) ³1922: Der Ausdruck Dominante für die V. Stufe ist eigentlich nicht ganz korrekt. Dominante heißt die Beherrschende, würde also besagen, daß die V. Stufe eine oder mehrere andere beherrscht. Das kann natürlicherweise nur ein Bild sein, scheint mir aber als solches nicht richtig, denn der fünfte Ton, die Quint, erscheint in der Obertonreihe selbstverständlich später als der Grundton, ist also für den Klang von geringerem Belang als der Grundton, der früher und daher öfter vorkommt. Es ist also für das Verhältnis eher eine Abhängigkeit der Quint vom Grundton charakteristisch als das umgekehrte, das Beherrschtwerden des Grundtons von der Quint. Wenn etwas dominiert, so kann das nur der Grundton sein, und jeder Grundton kann weiter beherrscht werden von einem eine Quint unter ihm liegenden Ton, in dessen Obertonreihe er als Quint, an zweiter Stelle, erscheint. Soll das Bild also richtig sein, dann müßte, da nicht etwas von untergeordneter Bedeutung als herrschend bezeichnet werden sollte über etwas von übergeordneter, der Grundton den Beinamen Dominante führen. Ich behalte den Ausdruck Dominante bei, um nicht durch eine neue Terminologie Verwirrung anzustiften und weil, wie später gezeigt wird, dieser Akkord, wenn auch nicht Beherrscher der Tonart, so doch eines Teiles von ihr, ihrer oberen Region, der *Ober-Dominant-Region* ist; aber es sei gleich erwähnt, daß vieles von dem, was ich über die Werte der Stufen mit Rücksicht auf ihre Fähigkeit, Folgen, Akkordfolgen zu bilden, sagen werde, auf dieser Erkenntnis beruht, nämlich, daß die Tonika die beherrschende und die Dominante die beherrschte ist (36).

IV. Im Laufe des früheren 18. Jh. wird eine harmonische Denkweise greifbar, die sich bemüht, den zuvor meist isoliert betrachteten Akkord in eine „LOGIK" DES AKKORDSATZES hineinzustellen. Hierbei verschiebt sich, systematisch reflektiert seit Rameau – in Ansätzen seit 1722, präziser formuliert seit 1726 –, der Blickwinkel der Betrachtungsweise von den Stufen einer Tonart, die auf die Finalis bezogen sind (sons principaux), zu den Schritten des Fundamentalbasses überhaupt. Diese Verschiebung findet ihren terminologischen Niederschlag in zwei Ausprägungen des Dominant-Begriffs, die einander inhaltlich wieder überschneiden. Sowohl die Stufen- als auch Funktionstheorie, die als solche erst im späten 19. Jh. definitiv auseinandergetreten sind, haben hier ihre Grundlagen.

(1) Rameau bezeichnet 1722 als dominante die Quinte über der Finalis des Basses, wobei der Nachdruck auf dem Aspekt des nachfolgenden Fundamentalschrittes liegt:

On appelle Dominante la première des deux nottes qui dans la Basse forment la cadence parfaite, parce qu'elle doit précéder toûjours la Notte finale, et par conséquent la domine (56).

1726 fügt Rameau der Oberquint als symmetrische Entsprechung die „sous-dominante" genannte Unterquint hinzu. Seither wird mit dominante EINER DER DREI HAUPTTÖNE EINER TONART bezeichnet:

On appelle *Son principal* ou *Note tonique*, le Son principal de la *Modulation*; sa Quinte au-dessus, *Dominante*; et sa *Quinte* au-dessous, *Sous-dominante* (38);
vgl. Rameau 1737: Il n'y a que trois Sons fondamentaux, la *Tonique*, sa *Dominante*, qui est sa Quinte au-dessus, et sa *Sous-dominante*, qui est sa Quinte au-dessous, ou simplement sa Quarte (171);

1750 erklärt Rameau den Zusammenhang der drei Haupttöne einer Tonart untereinander auf der Grundlage der „proportion triple", d.h. der für ihn jegliche Harmonie konstituierenden Quint-Relation (p. 31f.):

... et comme le principe [de la résonance] en fait frémir deux en même-temps, l'une au-dessus, l'autre au-dessous, auxquelles j'ai donné partout ailleurs le nom de *Dominante*, et de *Sous-dominante*, elles forment pour lors avec lui cette proportion triple, 1.3.9, ou 3.9.27, ou encore 9.27.81, ce qui est tout un, ainsi

Quinte au-dessous ou Sous-dominante		Quinte au-dessus ou dominante
3	9	27
fa	ut	sol
	Générateur ou son principal ou encore, note tonique	

Beachtenswert ist, daß Rameau hier und überall mit dem Wort dominante (wie auch mit den beiden anderen von

ihm abgeleiteten bzw. auf es bezogenen Termini) den Fundamentton bezeichnet und nicht – wie in der Fachliteratur häufig ungenau referiert – den Fundamentton einschließlich des Akkordes darüber.
Da es Rameau jedoch in erster Linie um die folgerichtige „Logik" der harmonischen Fortschreitung geht, kann er bei der traditionellen, gewissermaßen „statischen" Identifikation von Dominante und FÜNFTER TONARTSTUFE nicht stehenbleiben: aus harmonischer Perspektive führt er „dynamische" Kategorien ein, denen zufolge auch andere Stufen zur dominante erklärt werden können.

(2) Schon 1722 weitet Rameau den Begriff der dominante auf JEDEN TON aus, WELCHEM DIE OBERQUARTE ODER DIE UNTERQUINTE FOLGT:

... scachant encore qu'une Notte n'est appellée *Dominante*, qu'en ce qu'elle en précéde une autre, qui est une Quarte au-dessus, ou une quinte au-dessous (204).

Dieser Prozeß der Verallgemeinerung ist im Zusammenhang mit dem Übergreifen der Kadenzschlüsse auf die satzinterne Folgeordnung der Harmonien zu sehen, wie sie Riemann ([1898] ^{2}1920, 473) mit Blick auf Rameau im Sinne einer „vollständigen Lehre von der immanenten Logik der Harmoniefolgen, einer Lehre von der natürlichen Gesetzmäßigkeit der Harmoniebewegung" konstatiert hat (→ Kadenz IV.(1)).
In diesem Sinne kann Rameau 1737 kurz und bündig definieren:

DOMINANTE. C'est la Quinte d'un Son quelconque (Table alphabétique des termes).

Da für Rameau harmonischer Zusammenhang sich durch den Wechsel von Klangqualitäten konstituiert, sieht er im Prinzip der DISSONANZAUFLÖSUNG das eigentliche Agens der grundlegenden Akkordverbindungen. Ohne dieses Prinzip, das im Tonsatz real nicht gegeben zu sein braucht, sondern als mitgedacht genügt, wären die tragenden Akkordfortschreitungen nur zufällig und ohne jede zwingende Verkettung:

Rameau 1737: La nécessité de la Dissonance se reconnoît dans l'uniformité de l'Harmonie que produisent les trois Sons fondamentaux du Mode; de sorte que par cette uniformité chacun d'eux peut prendre le même empire sur l'Oreille (107).
... or il ne faut pas laisser l'Oreille dans une pareille incertitude, il faut, du moins, pouvoir l'en tirer, quand on le veut; et il n'y a que la Dissonance Harmonique qui puisse nous favoriser en ce cas (108).

Deshalb versieht Rameau hypothetisch die Grundakkorde über den Fundamenttönen dominante und sous-dominante mit charakterisierenden Dissonanzen, indem er, innerhalb der Diatonik bleibend und das Prinzip der Terzschichtung weiter verfolgend, bei den dominantes eine kleine Terz über den Grundakkord hinzufügt, bei den sous-dominantes eine kleine Terz unter den Grundakkord. Die unterschiedliche Weise der Hinzufügung erklärt Rameau zunächst (z.B. 1737) mit der unterschiedlichen Oktavteilung: die dominante teilt sie harmonisch, die sous-dominante arithmetisch. Im Bestreben konsequenter Zurückführung sämtlicher harmonischer Phänomene auf das Quintprinzip bzw. auf die „proportion triple" begründet er 1760 die Herkunft der charakterisierenden Dissonanzen mit der Behauptung, die dominante müsse ein Element der sous-dominante, nämlich deren Grundton, in sich tragen, die sous-dominante ein Element der dominante, nämlich deren Quint. Nur auf diese Weise sei der innere Zusammenhang der fundamentalen Klänge garantiert. Das folgende Zitat erklärt Herkunft und Funktion der der dominante hinzugefügten Septime:

On la voit cette dissonance se former entre les extrêmes d'une proportion triple; on ne la voit possible d'ailleurs que dans l'harmonie du conséquent, à laquelle se joint l'antécédent, pour lui servir de septième et s'unir, par ce moyen, avec lui pour rentrer ensemble dans l'harmonie de leur terme moyen, où cet antécédent prépare l'oreille à recevoir le sentiment du genre dont le mode annoncé doit être susceptible. Ici l'édifice n'est construit que des matériaux fondamentaux, nulle addition étrangère n'y participe: prenons pour exemple cet accord

ré fa dièse la ut
36 45 54 64,

n'y voyons-nous pas l'antécédent $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ut}}{64}$, sixième octave de $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ut}}{1}$, former la septième du conséquent $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ré}}{36}$, deuxième octave de $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ré}}{9}$, dont le terme moyen est $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{sol}}{3}$? Et ces termes de la septième, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ré}}{32}\,\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ut}}{64}$, ne sont-ils pas les identiques du ton majeur $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ut}}{8}\,\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ré}}{9}$, qui en est renversé? (210).

1726 hatte Rameau, freilich noch ohne explizite Zurückführung auf die „proportion triple", für die „sixte ajoutée" der sous-dominante schon ähnlich argumentiert:

Aussi ne voit-on point icy la *Dominante* se réunir à l'Harmonie de la *Sous-dominante*, mais on voit sa *Quinte* ... prendre sa place, et la représenter pour ainsi dire (62).

Die hinzugefügte Septime der dominante wird durch einen absteigenden (cadence parfaite), die als ‚sixte ajoutée' bezeichnete kleine Unterterz der sous-dominante durch einen aufsteigenden Sekundschritt in die Terz des Dreiklangs auf der ersten Tonartstufe aufgelöst (cadence imparfaite). Dieser zur „natürlichen" und „vollkommenen" Auflösung drängende Dissonanzcharakter zeichnet die derart präzisierten ‚Funktionsstufen' in besonderem Maße aus:
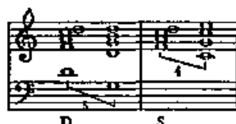
Rameau 1737: Mais ce qu'il y a de plus parfait en ceci, c'est que la Dissonance semble n'être ajoutée de tous côtés que pour annoncer le genre du Mode par sa succession Diatonique obligée; car elle passe toujours, soit la Septiéme de la Dominante, soit la Sixte majeure de la Soudominante, sur la Tierce du Son principal; Tierce qui constitue le genre en question ... (126).
Sans doute que toute Note du Chant emploïée pour Septiéme, sera Sauvée ensuite en descendant Diatoniquement sur la Tierce de la Note fondamentale qui doit suivre naturellement la Dominante accompagnée de cette Septiéme ..." (199).
... il faut d'abord que la succession fondamentale permette de passer à la Soudominante, et que dans ce moment, même lorsque cette Soudominante existe déja, le Chant donne sa Sixte majeure suivie Diatoniquement en montant (202 f.).

D'Alembert, die Theorie Rameaus referierend („suivant les principes de M. Rameau"), faßt 1752 zusammen:

Dans tout accord de dominante ... la note qui fait la septiéme, c'est-à-dire la dissonance, doit descendre diatoniquement sur une des notes qui font consonance dans l'accord suivant (79). Dans tout accord de sous-dominante, la dissonance doit monter diatoniquement sur la tierce de l'accord suivant (79 f.).

Freilich erweist sich in der Theorie Rameaus die Stufe, über der sich ein Quintsextakkord erhebt, als zweideutig. Die Sekunddissonanz zwischen Quint und Sext kann nämlich auf doppelte Weise aufgelöst werden („double emploi"). Faßt man sie als Synkopendissonanz auf, so schreitet

die Quint des Akkords einen Halbton abwärts, faßt man sie aber als Durchgangsdissonanz auf, so steigt die Sext um einen ganzen Ton nach oben. Im ersten Fall erfordert der Vorgang im Fundamentalbaß einen Quintschritt abwärts, im zweiten Fall einen Quartschritt abwärts. Solchermaßen ist der Grundton ein und desselben Akkordes im ersten Fall als Dominante, im zweiten Falle jedoch als Subdominante anzusehen. Im Falle der Dominante wird der Quintsextakkord als erste Umkehr des Septakkords der zweiten Stufe gedeutet (vgl. Dahlhaus 1968, 23):



Dennoch wird der auf diese Weise fixierte dissonante Charakter von dominante und sous-dominante durch Rameau derart formalisiert, daß er sie häufig überhaupt nur noch unter dem Aspekt der AKKORDFORM sieht:

Rameau 1737: La seule Note tonique porte l'Accord parfait ou naturel; on ajoute la Septiéme à cet Accord pour les Dominantes, et la Sixte majeure pour les Soudominantes.
Il n'y a qu'une seule Note tonique dans chaque Mode ou Ton, il n'y a, non plus, [und nicht, wie häufig zitiert: il n'y a plus qu'une seule ...] qu'une seule Soudominante; tout autre Note de la Basse fondamentale est Dominante (171f.).

Diese Definition bringt zum Ausdruck, daß es in jeder Tonart mehrere Fundamenttöne gibt, die als dominantes angesehen werden können.
Um die fünfte Stufe von den hier genannten anderen dominantes, die als dominantes von dominantes aufzufassen sind, zu unterscheiden, hatte Rameau bereits 1722 eine eigene Wortschöpfung geprägt: ‚dominante tonique'. Als wesentliches Unterscheidungsmerkmal der dominante tonique wird der Tritonus zwischen ihrer Terz und ihrer Septime angesehen; die übrigen dominantes hingegen haben zwischen den entsprechenden Akkordtönen eine reine Quint:

... la Notte tonique ne peut paroître qu'après une Dominante dont la Tierce est majeure, et dont cette Tierce fait la fausse-Quinte avec sa Septiéme, que si la Tierce de cette Dominante n'est point majeure, et que les intervales de la fausse-Quinte ou du Triton n'y ayent point lieu entre sa Tierce et sa Septiéme, elle ne peut être suivie que d'une autre Dominante; qu'ainsi il est à propos de distinguer ces Dominantes en appellant *Dominantes toniques*, celles qui contiendront dans leur accord de septiéme un intervale de fausse-Quinte ou de Triton, et simplement *Dominantes*, celles où ces intervales ne paroîtront point (68).

1737 faßt Rameau definitorisch zusammen:

Nous distinguerons la Dominante d'une Tonique par l'épithéte de *Dominante-tonique*; de sorte qu'autrement, le mot seule de *Dominante* signifiera simplement une Dominante d'une autre Dominante (171).

Die Schlußfähigkeit der dominante tonique kann auch in der Tatsache begründet gesehen werden, daß ihre Terz gleichzeitig Leitton (‚note sensible') ist und als solche danach strebt, sich in den Grundton der Tonika aufzulösen. 1760 zieht Rameau sogar als erster eine bis heute für die frz. Praxis der Generalbaßbezifferung und harmonischen Analyse typisch gebliebene Konsequenz: er bezeichnet den Leitton, wo er als Akkordterz auftritt, mit einem Kreuz (+), die dominante tonique also mit (‡):

Si la note sensible se désigne ordinairement par un dièse ou béquare, et le plus souvent par un chiffre barré, d'où l'accord sensible doit être reconnu, il seroit beaucoup mieux de la désigner par une simple croix, ainsi +, seule quand elle est tierce, ou au bout de la barre qui traverse le chiffre (75).

D'Alembert gebraucht 1752 für die dominante mit reiner Quint zwischen Terz und Septime zuweilen den Terminus ‚dominante imparfaite' (67), dann wieder an anderer Stelle formuliert er ‚simple dominante' (109).
RousseauD referiert 1768 jedoch, daß sich dieser durch Rameau propagierte (und von d'Alembert aufgegriffene und präzisierte) terminologische Gebrauch nicht hat durchsetzen können. Die Komponisten nennten die dominante der Tonika einfach ‚dominante', die anderen dominantes hingegen ‚Fundamentaltöne' (‚fondamentales'):

Art. *Dominante*: M. Rameau donne généralement le nom de *Dominante* à toute Notte qui porte un Accord de Septième, et distingue celle qui porte l'Accord sensible par le nom de *Dominante-Tonique*; mais à cause de la longueur du mot cette addition n'est pas adoptee des Artistes, ils continuent d'appeller simplement *Dominante* la Quinte de la Tonique, et ils n'appellent pas *Dominantes*, mais *Fondamentales*, les autres Notes portant Accord de Septième; ce qui suffit pour s'expliquer, et prévient de la confusion (173).

Tatsächlich konnte sich die differenziertere Betrachtungs- und Ausdrucksweise Rameaus auf die Dauer nicht durchsetzen. Dennoch erscheint sie – nachdem spätestens Fr. W. Marpurgs dtsch. Übersetzung von d'Alemberts *Elémens de musique* als *Systematische Einleitung in die Musicalische Setzkunst, nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau* (Lpz. 1757) für ihre Verbreitung gesorgt hatte – dank der enormen Ausstrahlungskraft ihres Urhebers teilweise, wenngleich in abgeschwächter Form, auch in Deutschland:

vgl. Kirnbergers Art. *Dominante* in Sulzers *Allgemeiner Theorie* [1771] [2]1792: Dieses französische Wort, das man nicht wol entbehren kann, bedeutet allezeit den fünften Ton desjenigen Tones, in welchem der Gesang und die Harmonie fortgehen, besonders wenn derselbe im Baß, als der Grundton einer Harmonie vorkommt. Die ältern deutschen Harmonisten nennten dieses *Quintam toni*. Der fünfte Ton jedes Nebentones, in den man ausgewichen ist, wird auch seine Dominante genannt. Weil es aber bisweilen nöthig ist, die Dominante des Haupttones, woraus ein Stük gesetzt ist, besonders zu nennen, so hat man dieser den Namen der tonischen Dominante gegeben (I, 702).

Bis in die Gegenwart stößt man in Deutschland vereinzelt auf die Rameauschen Bezeichnungen. Aufschlußreich ist z. B. schon die Inhaltsangabe des Diariums mit dem Titeleintrag „Harmonielehre. Vorgetragen von Hr. Musiklehrer Davin. Nachgeschrieben von J. T. Cornbecher" (1853):
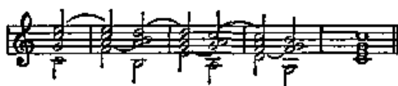
Auszug aus dem 6. Abschn.: Teil B. Die Vierstimmigkeit vermittels der Vierklänge oder Septimen-Akkorde
IV. Arten der Septimenakkorde
1. Dominantseptimenakkord
(a) – (f) ...
(g) Wichtigkeit des Dominantseptimenakkordes
2. Der große Septimenakkord
3. Der kleine Dominantseptimenakkord
4. Der kleine Septimenakkord
usw. (nach Abraham 1966, 235).

Zwar ist die überragende Bedeutung des Dominantseptakkordes hervorgehoben (1.(g)), doch wird die Bezeichnung Dominante selbst auch noch für andere Akkorde als den der V. Stufe verwendet: Davin „benutzt ... selbstverständlich die Begriffe *Tonika, Dominante, Unterdominante*, Parallele etc., aber wenn er wie viele Zeitgenossen die

Mollseptakkorde der II., III. und VI. Stufe in Dur noch immer mit Rameau als ‚kleine Dominant-Septimenakkorde' bezeichnet (als *kleiner Septimenakkord* gilt der Septakkord der VII. Stufe), so ist der ordnende Begriff *Dominante* neutralisiert" (Abraham 1966, 250).
Noch heutzutage liest man bei H. Grabner (1944) ^{4}1971:

Die Verselbständigung der Nebenfunktionen wird durch die Tendenz derselben hervorgerufen, sich zu dominantisieren, d.h. sich dominantlich auszuwirken. Dies äußert sich in dem Bestreben, in die einen Quint- bzw. Quartschritt entfernte Harmonie zu gelangen (I, 93).

Später folgt hierzu ein Notenbeispiel (95, Bsp. 110):



Es handelt sich hier um eine Quint-Quartschritt-Sequenz, die Grabner ganz in der älteren Rameauschen Auffassung betrachtet: weil ein Akkord eine Quint höher (oder eine Quart tiefer) als der folgende liegt, wirkt er dominantisch. Aber auch im Frankreich des 19. Jh. finden sich noch einige wenige Relikte der Auffassung und Nomenklatur Rameaus. In einer anon. Rezension (1837) von F.-J. Fétis' *La musique mise à la portée*... (1830) wird zunächst Fétis' Definition von dominante referiert:

Dominante. Cinquième note de la gamme d'un ton; dans le ton d'ut, sol est la dominante. On donne le nom de dominante à cette note parce qu'elle se trouve dans la plupart des accords naturels (170).

Fétis erklärt die Herkunft des Begriffswortes dominante mit der Häufigkeit ihres Vorkommens (ähnlich auch bei Fétis (1844) ^{8}1858: „...*dominante*, parce qu'elle se trouve dans un grand nombre de combinaisons d'harmonie" [2].), eine Deutung, die begriffsgeschichtlich zwar abwegig ist, aber immerhin zeigt, daß selbst einem Fétis offenbar das traditionelle Verständnis verlorengegangen ist oder ihn nicht mehr überzeugt. Der anon. Rezensent kritisiert Fétis' Erklärung, indem er den Rameauschen Aspekt der Dissonanzauflösung (résolution) bzw. die Akkordform als Gegenargument ins Feld führt:

Il nous semble que ce n'est pas cette note qui devrait être appelée dominante, puisqu'elle ne domine nullement par elle-même, mais bien l'accord de septième sur le degré de la gamme, qui rend nécessaire une résolution. On peut donc dire qu'il existe un *accord* de dominante mais non pas à proprement parler une *note* dominante (ibid.).

In ähnlicher Weise versteht auch H. Reber 1862 stillschweigend den auf einer Stufe gebildeten Akkord, auch dann, wenn ausdrücklich nur von der Stufe die Rede ist:

Dorénavant, par le mot *degré*, on sous-entendra *l'accord* formé sur le degré qui lui sert de fondamentale; ainsi nommer le *degré*, c'est désigner la *fondamentale* de l'accord sous-entendu (19).

Die damit verbundene Auffassung von der Nebendominante als einer in Rameaus Formulierung ‚dominante de la dominante' begegnet sporadisch 1896 in einem anon. Beitrag des *Ménestrel*:

J'insisterai ensuite sur la parenté qu'il y a entre l'accord de *septième dominante* et l'accord de *septième de deuxième espèce*. Le premier appelle dans sa marche naturelle *l'accord parfait de tonique* et se résout, par suite, une quarte au-dessus ou une quarte audessous [richtig: une quinte au-dessous].
Le second appelle dans sa marche naturelle l'accord de *septième dominante* et se résout, par suite, une quarte au-dessus ou une quinte au-dessous.
En d'autres termes, l'accord de *septième de deuxième espèce* est à l'accord de *septième dominante* ce que celui-ci est à l'accord parfait de tonique. Il est la *dominante de la dominante* (380).

(3) In der zweiten Hälfte des 18. Jh. werden Rameaus Aspekte der Dissonanzauflösung und der spezifischen Akkordform aufgegeben, diejenigen der Tonartstufe und des Fundamentschrittes aber einseitig betont und auf die erste und fünfte Stufe beschränkt: der Dominant-Begriff wird folglich zusehends auf die FÜNFTE STUFE DER TONLEITER eingeengt. Es ist dieser Dominant-Begriff, der sich außerhalb Frankreichs, häufig unter Berufung auf Rameau, verbreitet hat, sein erster Reflex wird in Deutschland greifbar und führt zur allmählichen Ausbildung der Stufentheorie. Kirnberger definiert 1774–76 die Termini Tonika, Dominante und Unterdominante und betrachtet deren Akkorde nur als elementare Harmonisierungsmöglichkeiten einer Melodie:

Wir bedienen uns dieser französischen Wörter der Kürze halber, und wollen sie denen, die derselben nicht gewohnt sind, erklären: *Tonica* ist die Note, aus deren Ton das Stück geht; also z.B. in C dur oder C mol ist C die Tonica. Die *Dominante* oder *Oberdominante* ist allemal der fünfte Ton der Tonica, also in C dur oder mol die Note G. (I, 35, Anm. 28).
ibid.: Hieraus läßt sich begreifen, daß es möglich sei, zu jedem reinen diatonischen Gesang einen Baß zu setzen, in dem nichts als die Dreyklänge der Tonica, der Oberdominante und der Unterdominante vorkommen (II, 5).

Innerhalb der nun in Deutschland bis zur Mitte des 19. Jh. zielstrebiger als in den anderen Ländern sich entwickelnden Fundamenttheorie – sie nimmt ihren Ausgang etwa bei G.J. Vogler (1776) und findet ihre konsequenteste Ausprägung bei S. Sechter (1853) – fällt zunächst eine gewisse Zurückhaltung im Gebrauch des Terminus Dominante auf. Man zieht offenbar die neutraleren Bezeichnungen ‚fünfte Stufe' oder ‚Quinte' einem Begriffswort vor, dessen an Bestimmungen reichere Vergangenheit eben doch nicht gänzlich vergessen zu sein scheint.
So umgeht G.J. Vogler 1776 den Terminus Dominante sogar ganz, teils wohl auch wegen der zeitgenössischen Manie, Fremdwörter zu vermeiden; 1800 führt er dann die Numerierung der Tonleiterstufen und ihrer Akkorde mit römischen Ziffern ein. H. Chr. Koch definiert 1782 – bezeichnenderweise in eine Anmerkung verbannt – Dominante als ein zuweilen gebrauchtes Synonym der Stufenbezeichnung ‚Quinte' („ein Intervall von fünf Stufen, als c–g, h–f" [41]).
G. Weber behandelt 1817 den „harten Dreiklang und den Hauptseptimenakkord auf der fünften Stufe von der Tonika" und fügt der Passage, sich gleichsam distanzierend, hinzu:

Die Tonkunstsprache hat beiden den Namen *Dominantenakkord* oder *Dominantenharmonie* beigelegt, und der Grundnote derselben den Namen Dominante (I, 219).

Erst S. Sechter definiert 1853 die Begriffe Tonika, Dominant und Unterdominant als „1te, 5te und 4te Stufe", um jene dann auch im weiteren Verlauf des Buches häufig zu gebrauchen.
Auch die verschiedenen Versuche, den Dominantseptakkord unter Vermeidung des Wortes ‚Dominante' umzubenennen, zeugen von der erwähnten Zurückhaltung gegenüber dieser Bezeichnung. Nach G. Weber 1817 (134

u. 219) und A.B. Marx (1839) ^{2}1857 (221) war zwar ‚Dominant(en)akkord' das allgemein gebräuchliche Wort. Vogler indes nennt ihn 1776 die ‚Unterhaltungssiebente', weil er „das Gehör angenehm unterhalte" (15), G. Weber schlägt ‚Haupt-Septimenakkord' vor und referiert, andere bezeichneten ihn als den ‚wesentlichen Septimen-Akkord' (134), während Marx berichtet, einige ältere Theoretiker hätten ihn ‚Leitakkord' (wohl nach Rameaus ‚accord sensible' als synonyme Bildung von ‚accord de dominante-tonique') genannt (221).
Wenn der Terminus dominante im 18. Jh. in Italien vorkommt, so nur ausnahmsweise und – wie 1774 bei Martini – unter Anspielung auf Rameau:

Da tutto ciò si comprende con tutta chiarezza, non esser sola la Modulazione alla Quinta sopra, chiamata *Dominante*, come si vuole oggi giorno, ma esservi ugualmente (se non più comprovata dall'istessa Natura, e della Pratica), la Modulazione alla Quinta sotto, chiamata *Sottodominante* (I, 93).

Gleiches gilt auch für England. Im 19. Jh. allerdings ist dieser Dominant-Begriff über ganz Europa verbreitet worden.

V. (1) Die konsequente Gegenüberstellung der Tongeschlechter in Oettingens dualem Harmoniesystem (1866) ^{2}1913 erfordert als terminologische Konsequenz die Neubildung REGNANTE zu Dominante, sowie Oberregnante zu Unterdominante. Oettingen kritisiert in seinem Ansatz, der sich als Grundlegung einer rein systematischen Musiklehre versteht, als Inkonsequenz, daß die Dominante in harmonisch Moll ein Durakkord ist. Er stellt deshalb der Durtonleiter spiegelbildlich eine von oben nach unten konstruierte Molltonleiter gegenüber, deren Halbtöne (von der tiefsten Stufe ausgehend) zwischen der sechsten und fünften sowie der zweiten und ersten Stufe liegen und bei der somit auf der fünften Stufe, wiederum spiegelbildlich zum Dominantakkord der Durtonleiter gebildet, ein Mollakkord zu stehen kommt. Diese radikale Gegenüberstellung der Tongeschlechter erlaubte nicht nur eine ebensolche der Stufen und des Akkordbaus, sondern verlangte auch Konsequenzen in der Terminologie: der ‚Tonalität' der Durskala stellt Oettingen die ‚Phonalität' seiner Mollskala gegenüber. In strenger Symmetrie um einen Zentralton bauen sich die ‚tonischen Akkorde' von unten nach oben, die ‚phonischen Akkorde' von oben nach unten nach dem Prinzip des vollkommenen Akkordes mit Hauptton, großer Terz und Quint auf. Dergestalt benennt Oettingen die Molltonika ‚Phonika', die Mollsubdominante ‚Regnante' und die Molldominante ‚Oberregnante':

Tonalität und Phonalität. Der Ton *d* bildet das Zentrum in beiden Geschlechtern, dem Schwerpunkt der Massen vergleichbar. Die drei Hauptakkorde beider Gebilde erhalten Namen in bezug auf das Geschlecht.
Es heißt in d^{τ}: *d* Tonika, *a* Dominante, *g* Unterdominante,
in d^{φ}: *d* Phonika, *g* Regnante, *a* Oberregnante (47).

Hierbei wird der ‚phonische' bzw. Mollakkord nach seinem obersten Ton bezeichnet:

Unterdominante Tonika Dominanto
Oberregnante Phonika Regnante

(2) Der harmonische Dualismus Oettingens und Riemanns wurde weitergeführt, indem die Mollfunktionen spiegelbildlich zu den Durfunktionen benannt wurden. Mit dominante bezeichnet V. d'Indy 1903 auch die SUBDOMINANTE EINER MOLLTONART:

En mode *mineur*… l'accord *origine* remplit aussi la fonction de *tonique*; mais comme il a pour *prime* sa note *aiguë*, c'est l'accord de *quinte inférieure* qui joue le rôle de *dominante* et l'accord de la *quinte supérieure* qui fait fonction de *sous-dominante* (110).

S. Karg-Elert trieb diese Auffassungsweise 1931 bis zur letzten Konsequenz:

Dur ist gekennzeichnet durch wachsende Energie, Moll durch wachsende Gravität. Als Dominante (= die Herrschende) wird im allgemeinen der obere Hauptdreiklang bezeichnet. Karg-Elert nennt den Hauptdreiklang Dominante, der am stärksten das Dur- bzw. das Mollprinzip repräsentiert, das ist in C-dur der G-dur-Klang, in a-moll der d-moll-Klang. Die Dominanten liegen in der Vorwärtsrichtung des Geschlechts, dessen starke Seite sie bilden (Schenk 1966, 140).

Bei dieser polaristischen Betrachtungsweise ist d in a-moll nicht vierte Stufe, sondern fünfte Stufe; entsprechend werden die Funktionsbezeichnungen ausgetauscht: was bei Karg-Elert ‚Dominante' heißt, ist in der Riemannschen Nomenklatur (s. unten VI.) die Subdominante einer Molltonart.

Dur
S T D T S D
I IV V
Moll
S T D T D S
I IV V

Diese Bezeichnungsweise hat sich nicht durchgesetzt und ist inzwischen auch von den Anhängern Karg-Elerts aufgegeben worden.

VI. Im späten 19. Jh. hat Riemann versucht, sämtliche Akkordfolgen, auch die kompliziertesten dissonanten Bildungen und Trugfortschreitungen, ausschließlich auf die Akkorde der ersten, vierten und fünften Stufe zurückzuführen. Es entstand die sog. Funktionstheorie, in der die Dominante als AKKORD aufgefaßt wird, DER EINE DER DREI HAUPTFUNKTIONEN DARSTELLT. Auch Riemann beruft sich hierbei auf Rameau, vernachlässigt jetzt aber – im Gegensatz zur sog. Stufentheorie – vor allem den Aspekt der Tonartstufe, während er den Aspekten der Dissonanzauflösung und der spezifischen Akkordform ein besonderes Gewicht verleiht. Die drei Hauptfunktionen werden durch die Zeichen T (Tonika), S (Subdominante) und D (Dominante) veranschaulicht; sie sind erstmals 1891 in Riemanns Aufsatz *Die Neugestaltung der Harmonielehre* nachweisbar:

Ich betrachte als eigentliche, wirkliche Harmonien jeder Tonart nur deren Tonica, Unter- und Oberdominante; für Dur kann die Unterdominante auch ein Mollaccord, für Moll die Oberdominante auch ein Duraccord sein (T = Tonica, S = Subdominante [Unterdominante], D = Oberdominante, $^{+}$ = Dur, $^{\circ}$ = Moll [Unterklang]):

Dur: S — T — D (°S)

Moll: °S — °T — °D (D+)

Da im strengsten Sinne consonant (schlussfähig) nur die Tonica selbst ist, so treten die Dominanten gern mit dissonanten Zusatztönen auf, welche ihre Bedeutung nicht verhüllen, sondern im Gegentheil deutlicher machen; diese charakteristischen Zusatztöne sind:

a) die Sexte bei der Durunterdominante (S^{6} z.B. f a c | d in Cdur),

b) die Septime bei der Duroberdominante (D^7 z.B. g h d | f in Cdur oder Cmoll),
c) die Unterseptime bei der Mollunterdominante (S^{VII} z.B. d | f as c in Cmoll oder Cdur) (Mus. Wochenblatt XXII/41, Lpz. 1891, 530).

Riemanns Methode der harmonischen Analyse hat sich vor allem in Mitteleuropa durchgesetzt, wird allerdings heute nur noch in modifizierter Form angewandt (W. Maler, H. Grabner), während H. Mersmann Elemente der Stufen- und Funktionslehre miteinander verband. Bemerkenswert ist, daß die Funktionslehre eine lokal begrenzte Erscheinung geblieben ist, denn die angelsächsischen Länder sowie Frankreich benützen sie kaum, und in den anderen romanischen Ländern ist sie praktisch überhaupt nicht bekannt. Dies ist für Frankreich desto überraschender, als Vincent d'Indy ein großer Verfechter Riemanns war und in seinem noch immer geschätzten *Cours de Composition* (1903) für seine Analysen die Funktionslehre verwendet. Er unterrichtete im selben Sinne an der von ihm gegründeten Schola Cantorum, fand aber in dieser Hinsicht keine Nachfolger, mit Ausnahme seiner Schülerin A. Dommel-Diény, die heute als die einzige namhafte Anhängerin der Funktionslehre in Frankreich gilt.

VII. Mit der weiteren Ausgestaltung und Systematisierung der Funktionstheorie ist der Dominant-Begriff seit Ende des 19. Jh. ERWEITERT UND DURCH SPEZIFIZIERENDE EPITHETA PRÄZISIERT worden. Der Gebrauch dieser Epitheta ist bis heute uneinheitlich geblieben; W. von Forster hat die verwirrende Lage zusammenfassend charakterisiert:

„Eingeschobene Dominanten" ist wieder ein anderer Name für das, was Grabner Zwischendominanten, Bayer künstliche oder tonale Dominanten, Güldenstein echte Dominanten – im Gegensatz zu den natürlichen, falschen, diatonischen oder Stellungs-Dominanten –, Hindemith Dominanten 2. Grades, Schönberg Nebendominanten, Reuter Ultradominanten bzw. Ultracontranten, wieder andere Klammerdominanten nennen! (1966, 263).

Der Ausdruck ‚Zwischendominante' geht auf Riemann ([1887] ^{6}1918) zurück:

Den ersten Schritt zur wirklichen Modulation... machen wir durch Einführung der sogenannten Zwischendominanten, d.h. zwanglos eingeschobener Akkorde, welche Dominanten der Hauptharmonie oder ihrer leitertreuen Stellvertreter sind (120).

Da Riemann die Symbole dieser Zwischendominanten in runde Klammern setzte (ibid.: „... durch die Stellung der Charakteristik der Zwischenharmonie in eine runde Klammer"), wurden diese später manchmal auch als ‚Klammerdominanten' bezeichnet (z.B. durch H. Erpf 1927).

Kritisch stand Riemann der Bezeichnung ‚Dominante der Dominante' gegenüber; vgl. hierzu Subdominante VI. Der Terminus ‚Wechseldominante' (für die Dominante der Dominante), den Riemann nicht verwandte, hat sich schon im früheren 20. Jh. eingebürgert (vgl. AbertL [1927]). Im dtsch. Fachgebrauch konnte er sich gegenüber den Ausdrücken Doppeldominante (von P. Schenk bevorzugt) und Ultradominante durchsetzen. Letzterer wurde hauptsächlich von Karg-Elert befürwortet:

Wenn im Verband der C-dur-Tonalität der D-dur- und der B-dur-Akkord auftreten, so „dominantiert" die C-dur-Tonika „in doppelter Form... S. Karg-Elert nennt diese Klänge, welche die engeren Grenzen der Tonart überschreiten, Ultradominanten und Ultracontra(domina)nten (F. Reuter 1952, 58).

Ebensowenig wie die Funktionsbezeichnungen sind auch diese erweiterten Dominant-Bedeutungen nebst ihren Bezeichnungen über Mitteleuropa hinausgedrungen:

vgl. GroveD (^{5}1954), Art. *Harmony*: ...the tendency for many theorists of the present time to regard, for example, the progression which is traditionally termed the „supertonic chromatic chord resolving on the dominant" (II–V) as the dominant of the dominant resolving on the dominant (V of V – V) (IV, 85, Anm. 1);

ein Äquivalent für ‚Wechseldominante' kennt der Verfasser nicht; noch heute formuliert die engl. Fachsprache: ‚V of V' [fifth of the fifth].
Für die Zwischendominante hingegen sind verschiedene engl. Ausdrücke entwickelt worden:

vgl. W. Piston (1941) ^{3}1962: Any degree of the scale may be preceded by its own dominant harmony without weakening the fundamental tonality.
These temporary dominant chords have been referred to by theorists as attendant chords, parenthesis chords, borrowed chords, etc. We shall call them secondary dominants, in the belief that the term is slightly more descriptive of their function (166);
L. G. Ratner 1962: ... tones are altered so as to become *leading tones* to chords other than the tonic. The chords of which they are part then become dominants and are described in music theory as *subsidiary*, *applied*, or *secondary* dominants (201);

inzwischen scheint sich der Ausdruck ‚secondary dominant' weitgehend durchgesetzt zu haben.
In den romanischen Sprachen fehlen auch heute noch Ausdrücke für die Zwischen- und Wechseldominante. Der Grund dafür ist in der Tatsache zu sehen, daß in den entsprechenden Ländern die Funktionslehre entweder überhaupt nicht oder – wie im Falle Frankreichs – kaum bekannt ist (s. oben VI.).

Tonika

frz. (note) tonique (Adj.) oder einfach: tonique (Subst.), von ton, Tonart oder auch Ton, der die Tonart angibt; ital. tonica; span. tónica; engl. tonic; dtsch. Tonika.

I. Als ERSATZ FÜR DEN TERMINUS FINALIS wird das Wort tonique seit Anfang des 18. Jh. in der frz. Sprache verwendet und ist seitdem in andere Sprachen übernommen worden. (1) Rameau bezeichnet seit 1726 als tonique EINEN DER DREI HAUPTTÖNE EINER TONART. (2) Weiter führt er 1737 zur systematischen Benennung sämtlicher Tonartstufen neben den drei Termini für die Haupttöne ANALOGE WORTBILDUNGEN zu sous-dominante ein, deren Gegenbegriff sus-dominante (sechste Stufe) seinerseits in der Folge die Bildung des Terminus SUS-TONIQUE (zweite Stufe) bedingt. In weiterer Analogie wird im 20. Jh. zu sus-tonique (Ganzton über der Tonika) aufgrund veränderter harmonischer Bedürfnisse der Gegenbegriff SOUS-TONIQUE (Ganzton unter der Tonika) geprägt.

II. In der Funktionslehre Riemanns wird seit 1891 die Tonika als ein AKKORD aufgefaßt, DER EINE DER DREI HAUPTFUNKTIONEN DARSTELLT.

III. Fétis benennt seit 1844 die VIER „ORDRES", die er in der Entwicklung der Harmonik zu erkennen glaubt, mit den ZUSAMMENSETZUNGEN UNITONIQUE, TRANSITONIQUE, PLURITONIQUE und OMNITONIQUE.

IV. Den Vorgang der CHROMATISIERUNG EINES LEITEREIGENEN AKKORDES (Zwischendominante) bezeichnet H. Schenker (1906) als TONIKALISIERUNG, S. Karg-Elert (1931) als TONIKASIERUNG.

I. Die Tonika bezeichnet die erste Stufe einer Tonleiter, d.h. die Stufe, die den tonus (modus) angibt. Da seit dem Mittelalter diese erste Stufe im allgemeinen auch die des letzten Tones eines Stückes war, hieß sie finalis. Erst am Anfang des 18. Jh. wurde ‚tonique' als ERSATZ FÜR DEN TERMINUS FINALIS benützt, und M. de Saint-Lambert (1707) scheint der erste zu sein, der dieses neue Wort verwendet:

Le ton d'un Air est la note sur laquelle il se termine, et cette note s'appelle aussi la *finale*... Cette finale est toujours la note fondamentale de l'Air, et pour ainsi dire la note *Tonique* (26).

Rameau greift 1722 das neue Wort auf:

On appelle Notte tonique, celle qui termine la Cadence parfaite, en ce que c'est par elle que l'on commence et que l'on finit, et que c'est dans l'étendue de son octave que se détermine toute la modulation (56).

Fr. Campion, der in seinem *Traité* von 1716 immer noch die alte Bezeichnung *Finalis* benutzte, nimmt 1730 in seiner *Addition au Traité d'accompagnement*, wahrscheinlich unter dem Einfluß von Rameau, auch den neuen Terminus auf:

Ton, mode, modulation, octave ou notte tonique, sont sinonimes et signifient la même chose (54).

(1) Rameau bezeichnet seit 1726 als tonique EINEN DER DREI HAUPTTÖNE EINER TONART (s. Dominante IV.(1)).
Von Frankreich aus verbreitet sich diese neue Bezeichnung in der zweiten Hälfte des 18. Jh. zunächst in Deutschland (s. Dominante IV.(3)), wo sie zu Beginn des 19. Jh. allgemein gebräuchlich wird:

vgl. Weber 1817: Den Ton aus welchem ein Stück geht, nennt die Kunstsprache: Tonica, oder Tonische Note... und den Dreiklang auf diesem Ton: den tonischen Dreiklang (I, 217).

In Italien wie in England wird sie im allgemeinen nicht vor dem 19. Jh. verwendet: der folgende (historisch referierende) Passus bei Padre Martini (1781) stellt eine Ausnahme dar:

...poichè in fine ogni Sentenza conviene in ciò, che la Corda decide del Tuono, detta ancora da M. Rameau... perciò Tonica... (III, 330).

(2) Rameau führt 1737 zur systematischen Benennung sämtlicher Tonartstufen neben den drei Termini für die Haupttöne ANALOGE WORTBILDUNGEN zu sous-dominante ein, deren Gegenbegriff (im Sinne von Subdominante II.(1)) sus-dominante (sechste Stufe) seinerseits wiederum die Bildung des Terminus SUS-TONIQUE (zweite Stufe) bedingt hat (s. Subdominante II. (2)). Dieses Begriffswort wurde in die anderen Sprachen – mit Ausnahme der deutschen – übernommen; so ins Italienische: sopratonica, und ins Englische: supertonic:

GroveD VIII (⁵1954): Supertonic. The second note of the scale upwards, as D in the key of C (160).

In weiterer Analogie wird zu sus-tonique (Ganzton über der Tonika) im 20. Jh. aufgrund veränderter harmonischer Bedürfnisse der Terminus SOUS-TONIQUE (Ganzton unter der Tonika) eingeführt. Im Zusammenhang mit dem Eindringen der Kirchentonarten in die Dur-moll-Tonalität und erst recht mit deren allgemeiner Erweiterung und fortschreitender Auflösung wurde offenbar in den romanischen Ländern das Bedürfnis nach einer entsprechenden Stufenbezeichnung für den Ganzton unter der Tonika lebendig:

Larousse de la musique, Vol. II (1957), Art. *Sous-tonique*: Septième degré de la gamme mineure, quand ce degré se trouve à distance du 8ᵉ degré (octave ou tonique) d'un ton et non d'un demi-ton diatonique comme la note sensible (368);
vgl. *Enciclopedia della musica*, Vol. IV (1964), Art. *Sensibile*: ...Questa tendenza naturale a risolvere ascendendo manca quando il settimo grado... dista dalla tonica di un intervallo di tono anzichè di semitono. In questo caso tale nota viene piuttosto chiamata sottotonica (fr. sous-tonique; sp. subtónica) (200).

Der entsprechende Passus in GroveD VIII (⁵1954), ist nicht unproblematisch. Dort wird ‚subtonic' zunächst präzise mit dem ‚subtonium (modi)', also dem Ganzton unter der Tonika, identifiziert; doch unmittelbar darauf wird der Vorschlag unterbreitet, man könne doch diesen Begriff auch gut für den Leitton anwenden:

Art. *Subtonic*: The English name for subtonium. In diatonic music it would make a good name for the leading-note, as a counterpart to the supertonic (160).

A. Schönberg (1954) greift die engl. Terminologie auf, versieht sie aber mit einem vollkommen neuen Inhalt, indem er mit ‚supertonic' eine harmonische Region, die zwei Quinten (bzw. einen Ganzton) über der Tonika, mit ‚subtonic' eine solche, die zwei Quinten (bzw. einen Ganzton) unter der Tonika liegt, bezeichnete:

The term "supertonic" (S/T) indicates that the root of this region lies two fifths *above* the tonic. Correspondingly, the term "subtonic" (subT) is introduced here, indicating that the root of this region lies two fifths *below* the tonic of a minor tonality (30).

Diese Umdeutung läßt sich möglicherweise damit erklären, daß Schönberg die ihm aus dem Deutschen unbekannten Termini im Englischen eigenwillig interpretiert hat und zwar in einer Weise, die seine Wiener musikalische Erziehung reflektiert, die hauptsächlich auf der Rameauschen Auffassung der basse fondamentale mit Hervorhebung des Quintschrittes beruhte, so daß ein Ganzton als die Zusammensetzung zweier Quinten aufgefaßt wurde. Mit diesen Begriffsinhalten wollte Schönberg die Verwandtschaft der verschiedenen Modulationen zur Tonika innerhalb eines Stückes besser veranschaulichen.
Daß diese Begriffswörter – sieht man von der dtsch. Übersetzung eben dieses Werkes durch E. Stein (1957) ab, in der die Termini mit ‚Supertonika' und ‚Subtonika' wiedergegeben werden – sich im Deutschen weder in der Rameauschen (für Subtonika) noch in der Schönbergschen Auffassung eingebürgert haben, liegt einerseits in der Tatsache, daß man die Stufen einfach mit ihren entsprechenden Nummern benennen kann – wie man auch üblicherweise noch im heutigen Französisch lieber „second degré" als „sus-tonique" sagt –, andererseits im Vorhandensein der Termini Wechseldominante und Wechselsubdominante, die zwar, ohne dasselbe zu bedeuten, doch teilweise die Schönbergschen Interpretationen durchkreuzen.

II. Zu Tonika als AKKORD, DER in der funktionalen Harmonielehre Riemanns seit 1891 EINE DER DREI HAUPTFUNKTIONEN DARSTELLT, s. Dominante VI.

III. Unabhängig und teilweise vor der Kodifizierung der Funktionstheorie wurden mit dem Grundwort tonique ZUSAMMENSETZUNGEN gebildet. So hat Fétis seit 1844 die VIER „ORDRES", die für ihn die historische Stufenfolge der Harmonik bestimmen, als UNITONIQUE, TRANSITONIQUE, PLURITONIQUE und OMNITONIQUE charakterisiert. Im ordre unitonique werden nur einfache Dreiklänge und deren Sextakkorde (nebst ihren Vorhalten) verwendet. Da die harmonische Tonalität noch keineswegs gefestigt ist, kann auch noch nicht moduliert werden, weshalb die Harmonik in einer einzigen (= uni) verschwommenen Tonalität sich bewegt (14.–16. Jh.):

Fétis (1844) *1858: Les accords consonants et leurs modifications par le retard de leurs intervalles, ne composent que l'ancienne tonalité *unitonique* (151).

Im ordre transitonique macht es der Dominantseptakkord mittels Übergängen (= transitions) möglich, von einer Tonart in eine andere zu modulieren. Dabei entsteht die mit Monteverdis ‚seconda pratica' beginnende moderne tonale Harmonik:

L'accord dissonant naturel de septième de la dominante et ses dérivés donnent naissance à la tonalité moderne et à ses attractions. Ils fournissent l'élément de la transition d'un ton à un autre. *Ordre transitonique*, ou deuxième phase de l'harmonie (165).

Im ordre pluritonique können mittels abrupter Übergänge, die durch die häufige Verwendung des verminderten Septakkords (von Fétis erklärt als Modifikation z.B. von gis–h–d–e nach gis–h–d–f, also durch Austausch [substitution] der Tonika e mit dem Nebenton f) möglich sind, mehrere (= pluri) Tonarten unmittelbar einander konfrontiert werden. Fétis hält Mozart für den ersten Komponisten, der diese erweiterte Harmonik fruchtbringend angewandt hat:

Les accords dissonants naturels, modifiés par la substitution du mode mineur, mettent simultanément plusieurs tons en relation. *Ordre pluritonique* (177).

Schließlich, im ordre omnitonique, ist keine tonale Einheitlichkeit mehr vorhanden, weil über die Quintalterierung der Dominantakkorde möglich geworden ist, dieselbe Oberstimme mit vielen verschiedenen Harmonien zu begleiten:

Il nous reste à considérer cet art dans la dernière période de sa carrière harmonique, savoir: l'universalité des relations tonales de la mélodie, par la réunion de la simple transition à l'enharmonie simple, et à l'enharmonie transcendante des altérations d'intervalles des accords. Cette dernière phase de l'art, sous le rapport harmonique, est celle que je désigne sous le nom d'*ordre omnitonique* (183).

H. Reber behält 1862 nur noch den Terminus unitonique bei:

Unitonique comprend tout ce qui se rapporte à une même gamme, tout ce qui se groupe autour d'une même tonique (20).

IV. H. Schenker bezeichnet 1906 den Vorgang der CHROMATISIERUNG EINES LEITEREIGENEN AKKORDES, d.h. die Betonung eines durch eine Zwischendominante bestimmten Harmonieschrittes als TONIKALISIERUNG:

Nicht nur aber am Anfang des Stückes, sondern auch mitten im Verlaufe desselben bekundet jede Stufe einen unwiderstehlichen Drang, sich den Wert der Tonika als stärkste Stufe zu erobern. Wenn nun diesem Drange der Stufe nach dem stärksten Wert der Tonika innerhalb einer Diatonie, der die Stufe angehört, wirklich stattgegeben wird, so bezeichnete ich den Prozeß als Tonikalisierung und die Erscheinung als Chromatik. Wie wird nun die Tonikalisierung in Szene gesetzt? Zunächst dadurch, daß sie ohne weiteres – unmittelbar – den Rang der Tonika gleichsam usurpiert, ohne sich um die Diatonie, der sie nach wie vor angehört, zu bekümmern (337f.).

S. Karg-Elert spricht 1931 im selben Sachzusammenhang von TONIKASIERUNG:

vgl. Schenk 1966: Karg-Elert vermeidet die Begriffe Klammer- oder Zwischendominante, die nur Erscheinungs- aber nicht Wesenmäßiges betreffen. Er spricht von *Tonikasierung*, wenn Prinzipale (d.h. Hauptdreiklänge) oder Substituten (d.h. Nebendreiklänge) durch Voraus- oder (seltener) Nachstellung einer ihrer kadenzierenden Dominanten, die auch ihre Naturseptime herausbilden können, vorübergehende Tonikagültigkeit annehmen und sich dadurch auf Kosten der Haupttonika verselbständigen. Durch Tonikasierung wird die harmonische Tonalität wesentlich erweitert (146).

Subdominante

frz. sous-dominante (Subst.); ital. sottodominante; span. subdominante; engl. subdominant; dtsch. Subdominante, auch Unterdominante.

I. Seit Rameau (1726) wird die STUFE, DIE EINE QUINTE UNTER DER TONIKA LIEGT, als sous-dominante bezeichnet. Gleichzeitig ist sie EINER DER DREI HAUPTTÖNE EINER TONART.

II. (1) Da die Quinte unter der Tonika der vierten Stufe der Tonleiter entspricht, kommt es zumal in Frankreich zu einer schnell sich einbürgernden Umdeutung: bereits Rameau interpretiert 1737 die sous-dominante als denjenigen Ton, der EINE STUFE TIEFER ALS DIE DOMINANTE liegt. Darüber hinaus scheint die Vorsilbe „sous" bzw. „sub" eine Minderbewertung suggeriert zu haben, so daß in der Folge die Subdominante nicht selten als DER DOMINANTE UNTERGEORDNET und somit als unwesentlich betrachtet wird. (2) Rameau führt zur systematischen Benennung sämtlicher Tonartstufen neben den drei Termini für die Haupttöne auch ANALOGE WORTBILDUNGEN zu sous-dominante ein, deren Gegenbegriff SUS-DOMINANTE (sechste Stufe) seinerseits den Terminus sutonique (zweite Stufe) nach sich gezogen hat.

III. (1) In der dualen Theorie Oettingens (1866) wird durch die konsequente Gegenüberstellung der Tongeschlechter die Neubildung OBERREGNANTE als Gegenbegriff zu Unterdominante erforderlich. (2) In Weiterverfolgung des harmonischen Dualismus Oettingens bezeichnet d'Indy (1903) mit Subdominante auch die DOMINANTE EINER MOLLTONART. Um jedoch die unter II. erörterte Fehldeu-

tung zu verhindern, lehnt Karg-Elert (1931) den Terminus Subdominante ab und ersetzt ihn durch CONTRA(DOMINA)NTE.

IV. In der Funktionslehre Riemanns wird seit 1891 die Subdominante als ein AKKORD aufgefaßt, DER EINE DER DREI HAUPTFUNKTIONEN DARSTELLT.

V. Im Zuge der weiteren Ausgestaltung und Systematisierung der Funktionstheorie ist der Subdominant-Begriff parallel zum Dominant-Begriff seit Ende des 19. Jh. ERWEITERT UND DURCH SPEZIFIZIERENDE EPITHETA PRÄZISIERT worden.

VI. Die WECHSELDOMINANTE (Dominante der Dominante) wird von Riemann (seit 1898) als ALTERIERTE SUBDOMINANTE uminterpretiert.

I. Der Terminus sous-dominante wird von Rameau erstmals 1726 im *Nouveau système* verwendet:

On appelle *Son principal* ou *Note tonique*, le Son principal de la *Modulation*; sa *Quinte* au-dessus, *Dominante*; et sa *Quinte* au-dessous, *Sous-dominante* (38).

1722 hatte er im *Traité de l'harmonie* (199) diese STUFE, DIE EINE QUINTE UNTER DER TONIKA LIEGT, noch schlicht als „Quatrième Notte" bezeichnet.

Der neue Terminus sowie die ihm zugrunde liegende Auffassung, EINEN DER DREI HAUPTTÖNE EINER TONART zu bezeichnen, setzt sich selbst in Frankreich nicht ohne Widerstand durch. So äußert 1735 L.-B. Castel, obwohl ein großer Bewunderer von Rameau, den Vorbehalt:

Mais en admettant deux et même trois fondamentales dans chaque ton, la tonique, la dominante, et même la soûdominante, il [Rameau] perd de vûë l'unité de la nature qui s'étoit d'abord laissée entrevoir à lui (Sp. 1636).

Die Formel „unité de la nature" bezieht sich auf die physikalische Erklärung des Durdreiklangs und der Oberquinte, aber nicht der Unterquinte bzw. Quarte (ermöglicht durch Sauveurs Entdeckung des Prinzips der Obertöne [1701]). Durch sie galt die „Einheit der Natur" auch in der Bildung des Dreiklangs als bewiesen.

Trotzdem wird der neue Terminus allmählich akzeptiert:

anon. Rameau-Rezension 1738: ...et c'est dans ces deux Quintes que doivent être prises les bornes du mode et non pas dans la succession diatonique... Celle qui est au-dessus du son principal s'appelle *Dominante*, et celle qui est au-dessous se nomme *Soudominante* (81);

J.-A. Serre 1753: ...une Succession qui n'admette dans sa progression, que les Sons auxquels le Principe de la Résonance confere naturellement la qualité de Sons fondamentaux: ceux que l'on désigne par les noms de Tonique, de Dominante tonique et de Sousdominante du Mode majeur... (38).

Seit der 2. Hälfte des 18. Jh. und das ganze 19. Jh. hindurch ist der Terminus in diesem Sinne im dtsch. Sprachraum belegt, während er zur selben Zeit im Ursprungsland Frankreich gerade in diesem speziellen Sinne in Vergessenheit gerät (s. unten II. (1)):

vgl. Weber 1817: Unterdominante (weil sie die Unterquinte der Tonika ist, sowie die Oberdominante deren Oberquinte ist) (I, 219);

s. auch das Kirnberger-Zitat in Dominante IV. (3).

Das nun auch terminologisch gleichgestellte Begriffspaar Oberdominante und Unterdominante ist gerade für die dtsch. Tradition der harmonischen Theorie charakteristisch geblieben. Häufig ist sogar einfach von den „beiden Dominanten" die Rede:

vgl. Halm (1905) ^{3}1939: In der Kadenz sehen wir die vollständige Darstellung der „Tonart". Wir befinden uns in der Tonart C dur, heißt so viel als: der Dreiklang c ist Ziel alles Geschehens, die übrigen Harmonien, vor allem die beiden Dominanten, sind nicht mit ihm gleichwertig, sondern haben ihren Wert und Sinn eben nur in ihrer Beziehung auf diesen Grundakkord, die „Tonika" (31).

II. (1) Da die Quinte unter der Tonika der vierten Stufe der Tonleiter entspricht, kommt es zu einer schnell sich einbürgernden Umdeutung. Bereits Rameau sieht 1737 implizit in der sous-dominante denjenigen Ton, der EINE STUFE TIEFER ALS DIE DOMINANTE liegt, wenn er etwa zu ‚sous-dominante' den Gegenbegriff ‚sus-dominante' bildet und mit diesem die sechste Stufe der Tonleiter bezeichnet (s. anschl. (2)) oder wenn er explizit definiert:

SOUDOMINANTE. C'est la Quinte au-dessous, et par Renversement la Quarte du Son principal, dit Note-Tonique, et qui se trouve immédiatement au-dessous de la Dominante dans l'ordre Diatonique (Table alphabétique des termes).

Diese Umdeutung hat sich in Frankreich auffallend hartnäckig gehalten, während die ursprüngliche, harmonisch-funktionales Denken ermöglichende Auffassung alsbald aus dem Bewußtsein verschwand. M. Emmanuel etwa formuliert 1911:

Sous-Dominante: Quatrième degré de l'échelle-type dans l'Art Moderne. Etiquette abréviative pour: *degré situé immédiatement au-dessous de la dominante* (664).

Selbst heute noch definiert der *Petit Larousse* (1959) ^{6}1961:

SOUS-DOMINANTE n. f. *Mus.* Quatrième note d'un ton quelconque, celle qui est immédiatement au-dessous de la dominante.

Darüber hinaus scheint die Vorsilbe „sous" bzw. „sub" eine Minderbewertung suggeriert zu haben, so daß in der Folge die Subdominante nicht selten als DER DOMINANTE UNTERGEORDNET und somit als unwesentlich betrachtet wird.

Nur auf diese Weise läßt sich erklären, daß der Terminus sous-dominante während des 19. Jh. aus der frz. Fachsprache praktisch verschwindet. Wenn er bei M. Emmanuel 1911 wieder erscheint, so nur unter dem Vorbehalt, daß lediglich die Stufen I, V und VII als der Tonart wesentlich betrachtet werden (ibid. 47).

In der frz. Theorie hat sich die Unterbewertung der sous-dominante bis heute erhalten. So liest man etwa in der heute noch immer sehr verbreiteten *Théorie de la musique* von A.-L. Danhauser ([1872] Neuaufl. 1929) ^{7}1972, daß tonique, médiante, dominante und sensible die Hauptstufen einer Tonart seien, während die anderen Stufen ihre Bezeichnung nur aufgrund der Nachbarschaft zu diesen Hauptstufen erhalten hätten:

Les autres degrés tirent leur nom de la place qu'ils occupent relativement aux degrés principaux que nous venons de nommer (46).

Selbst die einzige wichtige Repräsentantin der Funktionslehre im heutigen Frankreich attestiert der Subdominante, wenngleich in gemilderter Form, eine sekundäre Rolle:

Anny-Madeleine Dommel-Diény ([1953] ^{4}1963): Aussi, tant par son rang à l'intérieur de l'octave, IVe degré, que par son rang d'importance, il ne sera que „*Sous-Dominante*". Et l'on verra au chapitre des Cadences et des Modulations que *l'événement*

marquant qui amène ou ramène une Tonique est dû en priorité à la relation V–I; le IVᵉ degré ne jouant qu'un rôle secondaire – on pourrait s'en passer – et incapable à lui seul d'introduire la Tonique avec l'autorité nécessaire (159).

Abgesehen von gelegentlichen Bemerkungen (wie etwa dem Zitat Martinis in Dominante IV.(3)) wurde in Italien und in den angelsächsischen Ländern der Terminus Subdominante erst im späten 19. Jh. im Sinne von vierter Tonartstufe übernommen. Nur zögernd scheint sich in den letzten Jahren in den angelsächsischen Ländern auch die ursprüngliche Auffassung (Unterquinte der Tonika) durchzusetzen:

The Oxford Companion to Music (1947): SUBDOMINANT. The fourth degree of the major or minor scale. „Sub" here probably in the sense of „less important"; from its functions this degree stands out as does the dominant, but less so. Subdominant then does not appear to mean „under-the-dominant" (as supertonic means „over the tonic"), but „secondary dominant" – as „submediant" means secondary mediant. The dominant proper lies five degrees above the tonic and this secondary one five degrees below (905).

(2) Rameau führt 1737 zur systematischen Benennung sämtlicher Tonartstufen neben den drei Termini für die Haupttöne ANALOGE WORTBILDUNGEN zu sous-dominante ein. So bezeichnet er die sechste Stufe (sie ist die Stufe „über" der dominante) als SUS-DOMINANTE, ein Vorgehen, das die Überlegung voraussetzt, daß die sous-dominante auch als vierte Stufe (also die Stufe „unter" der dominante) aufgefaßt werden kann:

SUDOMINANTE. C'est la Note qui est immédiatement audessus de la Dominante dans l'ordre Diatonique (Table alphabétique des termes).

Die noch bezeichnungslos gebliebene II. Stufe erhält analog hierzu den Namen ‚sus-tonique':

SUTONIQUE. C'est par rapport à la Tonique ce qu'on vient d'expliquer à l'égard de la Sudominante (ibid.).

Hiermit ist die Nomenklatur der diatonischen Stufen vollständig: I. tonique, II. sus-tonique, III. médiante, IV. sous-dominante, V. dominante, VI. sus-dominante, VII. sensible.
1760 referiert Rameau erneut diese Bezeichnungen, indem er sie in Beziehung zu den drei ‚sons fondamentaux' setzt:

Ces trois notes, la tonique, sa dominante et sa sous-dominante, sont les fondamentales, dont la seule harmonie compose celle de toutes les notes comprises dans l'étendue de l'octave de la tonique.
On appelle *médiante* la tierce de la tonique, et *note sensible* celle d'une *dominante-tonique*; la seconde d'une tonique s'appelle aussi *su-tonique*, et celle de la dominante *su-dominante* (29 f.).

Diese zusätzlichen Benennungen haben im weiteren Schrifttum keine wesentliche Rolle gespielt. So erklärt sie Fétis rund ein Jh. später (1844) ⁸1858 für veraltet. Bezeichnenderweise schließt er die sous-dominante in die antiquierte Terminologie mit ein:

Les degrés de la gamme se désignent par des noms dont quelques-uns indiquent le caractère mélodique ou harmonique des sons qui la composent.
Ainsi la première note de la gamme d'un ton quelconque est appelée *tonique*, parce qu'elle donne son nom au ton; la deuxième s'appelle *second degré* (et, dans le langage de quelques anciens harmonistes *sus-tonique*); la troisième, *troisième degré* (autrefois *médiante*, parce qu'elle est intermédiaire entre le premier son et le cinquième dans l'accord appelé parfait); la quatrième, *quatrième degré* (autrefois *sous-dominante*); la cinquième, *dominante*, parce qu'elle se trouve dans un grand nombre de combinaisons d'harmonie; la sixième, *sixième degré* (autrefois *sus-dominante*); la septième, *note sensible*, lorsqu'elle a une tendance ascendante vers la tonique, et *septième degré* dans les autres cas (2).

III. (1) In der dualen Theorie Oettingens (1866) wird durch die konsequente Gegenüberstellung der Tongeschlechter die Neubildung OBERREGNANTE als Gegenbegriff zu Unterdominante erforderlich (s. Dominante V.(1)).

(2) In Weiterverfolgung des harmonischen Dualismus Oettingens bezeichnet d'Indy (1903) mit sous-dominante auch die DOMINANTE EINER MOLLTONART (s. Dominante V.(2)).
Um jedoch die unter II. erörterte Fehldeutung zu verhindern, lehnt S. Karg-Elert (1931) den Terminus Subdominante ab und ersetzt ihn durch CONTRA(DOMINA)NTE. P. Schenk referiert:

Bei polaristischer Betrachtungsweise verbietet sich zwingend der Begriff Subdominante. Karg-Elert ersetzt ihn durch den Begriff Contrante (kontrahiert aus Contradominante: der zur Dominante konträr liegende Hauptdreiklang). Der Funktionsbegriff betrifft harmonisches Denken; mit „sub" (= unter) würde eine Vermengung mit akkordlicher Denkweise sanktioniert (140).

IV. Zu Subdominante als AKKORD, DER in der funktionalen Harmonielehre Riemanns seit 1891 EINE DER DREI HAUPTFUNKTIONEN DARSTELLT, s. Dominante VI.

V. Im Zuge der weiteren Ausgestaltung und Systematisierung der Funktionstheorie ist der Subdominant-Begriff parallel zum Dominant-Begriff seit Ende des 19. Jh. ERWEITERT UND DURCH SPEZIFIZIERENDE EPITHETA PRÄZISIERT worden. In Analogie zu der in Dominante VII. skizzierten Betrachtungsweise wird die Subdominante der Subdominante als ‚Wechselsubdominante' bezeichnet:

Grabner (1944) ⁸1971: ... die Dur- oder Moll-Subdominante auch „Zweite" S oder „Wechsel-S" genannt (I, 172).

Für diesen Begriff gilt dasselbe wie für seinen Parallelbegriff Wechseldominante: er wird fast ausnahmslos nur in Mitteleuropa verwendet.
In Analogie zu Zwischendominante findet sich auch der Terminus ‚Zwischensubdominante':

RiemannL, Sachteil (1967), Art. *Zwischendominanten*: ... sind in die dur-moll-tonale Kadenz beliebig einzuschaltende Dominanten, auch Subdominanten leitereigener Harmonien... Auf H. Riemann geht der Brauch zurück, die Funktionsbezeichnungen von Zwischendominanten bzw. Zwischensubdominanten in runde Klammern zu setzen (1085).

Da S. Karg-Elert (1931) die Wechseldominante ‚Ultradominante' nannte, hat er analog dazu für die Wechselsubdominante das Wort ‚Ultracontra(domina)nte' gebildet (vgl. Dominante V. (2)).
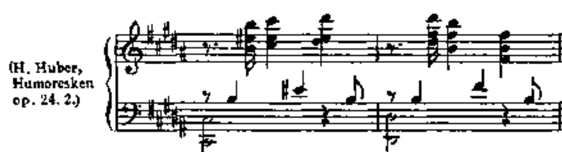
VI. Aufgrund harmonischer Identität interpretiert Riemann 1898 die WECHSELDOMINANTE als ALTERIERTE SUBDOMINANTE um, nachdem er diese Funktion 1891 – bei Anlaß der ersten Darlegung seiner neuentwickelten Harmonielehre – noch als „zweite Oberdominante" bezeichnet hatte:

Anstatt der Bezeichnungen der so häufigen chromatischen Veränderungen in der Unterdominantharmonie, z. B. in Cmoll

fis a c d = $\mathrm{S}\,\overset{\mathrm{VII}}{\underset{\mathrm{V<}}{\mathrm{III<}}}$ habe ich den Begriff der zweiten Oberdominante als zweckmäßige Abkürzung eingeführt, also einfach 2.D^7, was natürlich wieder dasselbe ist wie (D^7) D^7, aber für letzteres eintreten muß, wenn nicht die 1. Dominante wirklich folgt (543).

Hinsichtlich der deutlichen Schlußwirkung, die die „zweite Oberdominante" in Verbindung mit der Tonika zeitigt, präzisiert Riemann 1898 seine funktionstheoretische Argumentation insofern, als er durch einen (plagalen) Quartschritt abwärts die harmonische Kadenzwirkung der Folge stringenter begründet sieht als durch einen Sekundschritt, den eine „zweite Oberdominante" bei Auslassung des Weges über die „1. Dominante" impliziert:

Eine ganz andere Erklärung erfordern dagegen Harmoniebildungen wie:



was als DD^7 – T (cis^7 – h$^+$) seiner Schlußkraft nach ziemlich unverständlich wäre. Indessen ist die Dominante der Dominante (DD) überhaupt eine uneigentliche Bezeichnung und nur dann völlig korrekt, wenn die D folgt oder doch unbedingt erwartet und durch Trugfortschreitung ersetzt wird. Streng im Sinne der Haupttonart ist die DD immer nur eine chromatische Veränderung der Subdominantharmonie, die nur vor der D als deren D definiert werden muß, hier aber durchaus die Bezifferung $\mathrm{S}^{6}_{1<}$ erfordert und nichts Rätselhaftes mehr bietet. Sie gehört also zu den chromatischen (alterierten) Harmonien (165f.).

Tatsächlich hat sich in der Folge aber der Begriff der Wechseldominante im Zusammenhang mit dem beschriebenen harmonischen Vorgang fast allgemein durchsetzen können. Anny-Madeleine Dommel-Diény allerdings zieht die Äquivalenz von alterierter Subdominante und Wechseldominante 1974/75 in Zweifel:

On tente d'expliquer que cette surtension provoquée par l'altération de la S.D. peut être remplacée par la tension „équivalente", dit-on, de „la Dominante de la Dominante". Tel n'est pas notre avis: la force tonale concluante d'une cadence ne peut que perdre à se disperser au profit d'un ton étranger mis en cause sans raison, puisque sans suite. *Le pouvoir musical d'une seule Tonique est le critère même du système tonal*, et l'existence et la vertu *d'une seule Dominante par ton* en découle directement. ... On ne peut pas sans équivoque appeler Dominante et chiffrer comme telle une S. Dominante (Nr. 124, 12/120);
Des trois fonctions, la S.D. est la seule que l'altération ne met pas en mauvaise posture cadentielle...; ...le IVe degré altéré, qui retarde aussi la cadence, mais la surtend en même temps, l'amplifie sans rien changer à la fonction qu'il représente (Nr. 213, 20/92).

Die Tatsache, daß die Frage der Äquivalenz oder Nicht-Äquivalenz von alterierter Subdominante = Wechseldominante sich noch immer als Problem stellt, ist freilich weniger auf prinzipielle terminologische Divergenzen zurückzuführen als darauf, daß sich bestimmte harmonische Bildungen aus unterschiedlicher Blickrichtung betrachten lassen.

Lit.: H. RIEMANN, Gesch. d. Musiktheorie im IX.–XIX. Jh., Lpz. (1898) ^{2}1920; H. GRABNER, Die Funktionstheorie H. Riemanns u. ihre Bedeutung f. d. prakt. Analyse, München 1923; P. HAMBURGER, Subdominante u. Wechseldominante, Kopenhagen 1955; H. PISCHNER, Die Harmonielehre J.-Ph. Rameaus, Lpz. 1963; Beitr. z. Musiktheorie d. 19. Jh. (Studien z. Musikgesch. d. 19. Jh., Bd. IV), hg. von M. Vogel, Regensburg 1966; hierin: L. U. ABRAHAM, Musiktheor. Unterweisung an einem Lehrerseminar nach 1850, C. DAHLHAUS, Über d. Begriff d. tonalen Funktionen, W. v. FORSTER, Heutige Praktiken im Harmonielehreunterricht an Musikhochschulen u. Konservatorien, W. KELLER, H. Schenkers Harmonielehre, P. SCHENK, Karg-Elerts polaristische Harmonielehre, E. SEIDEL, Die Harmonielehre H. Riemanns, E. TITTEL, Wiener Musiktheorie v. Fux bis Schönberg, M. VOGEL, A. v. Oettingen u. d. harmonische Dualismus; Art. Harmonielehre, in: RiemannL, Sachteil 1967; C. DAHLHAUS, Unters. über d. Entstehung d. harmonischen Tonalität (Saarbrücker Studien z. Musikwiss., Bd. II), Kassel usf. 1968; R. IMIG, Systeme d. Funktionsbezeichnung seit H. Riemann (Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen d. Musik, hg. v. d. Ges. z. Förderung d. systematischen Musikwiss., Bd. IX), Düsseldorf 1970.

Serge Gut, Paris/Redaktion 1976

Duma / dumka

im Poln., Ukrain., Russ. und Tschech. teils in der undiminuierten Form duma (Plural: dumy), teils diminuiert als dumka (Plural: dumki bzw. [tschech.] dumký) mit der Grundbedeutung ‚Gedanke' verbreitet; in literar.-mus. Zusammenhang seit dem 16. Jh. als Bezeichnung für einen spezifisch ost- und westslawischen Liedtypus belegt.

Über die Einbettung des literar.-mus. Terminus duma/dumka in im ost- und westslawischen Sprachraum weitgehend deckungsgleiche, gelegentlich divergierende Wortfelder geben zahlreiche etymol. Wb. der Einzelsprachen Auskunft.
Laut Linde läßt sich als gemeinsame Grundlage das vom indogerm. *dhon abzuleitende Wort duma ansetzen, das verwandt erscheint mit dem dtsch. bzw. niederdtsch. ‚Ton', ‚Dön', ‚Döhnken'; Machek dagegen verweist auf die Verbindung zum got. *dōms (Urteil). In allen untersuchten Sprachen besteht ein unmittelbarer Zusammenhang mit den vom gleichen Stamm abgeleiteten Verben dumac', dumat', dumati, die mit ‚denken' (z. T. mit dem Akzent auf ‚nachdenken', ‚nachsinnen', ‚träumen') zu übersetzen sind.
Die jeweilige Bevorzugung der diminuierten oder undiminuierten Form des literar.-mus. Terminus in den einzelnen Sprachen scheint abzuhängen von der Bedeutungsschattierung, die die Wortformen im allg. Sprachgebrauch erfahren haben. So bevorzugt das Poln. zeitweise offensichtlich die diminuierte Form, da duma mit einer Bedeutungsverschiebung in Richtung ‚Dünkel', ‚Hochmut' belastet ist; umgekehrt vermeidet das Ukrain. die diminuierte Form, die hier ausgesprochen ‚Gedanke' bedeutet.
Da der Terminus die Eigenschaft hat, in dem allg. gebräuchlichen Wortfeld der oben skizzierten Ausdehnung gleichsam aufzugehen, ergeben sich Schwierigkeiten, die sich einer Klärung seiner Geschichte entgegenstellen.

Lit.: poln.: B. LINDE, Słownik języka Polskiego („Wb. d. poln. Sprache"), Lemberg 1854; F. SŁAWSKI, Słownik etymologiczny języka Polskiego („Etymol. Wb. d. poln. Sprache"), Krakau 1952; A. BRÜCKNER, Słownik etymologiczny języka Polskiego, Warschau 1957; russ.: I. SREZNEVSKIJ, Materialy dlja slovarja drevnerusskogo jazyka („Materialien zu einem Wb. d. altruss. Sprache"), St. Petersburg 1893, Neudruck Graz 1955; M. VASSMER, Russ. etymol. Wb., Heidelberg 1953; tschech.: J. HOLUB u. F. KOPEČNY, Etymologický slovník jazyka českého („Etymol. Wb. d. tschech. Sprache"), Prag 1952; V. MACHEK, Etymologický slovník jazyka českého, ²Prag 1968; ukrain.: Slovnik Ukrainskoi Movi („Wb. d. ukrain. Sprache"), Kiew 1975.

I. In seiner literar.-mus. Verwendungsweise begegnet das Wort duma erstmals in poln. Quellen des 16. Jh. und bezeichnet ein zuweilen durch synon. Gleichsetzung mit „elegia" oder bestimmte Epitheta näher charakterisiertes KLAGELIED.

II. In der russ. und poln. Literatur des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jh. wird der Terminus – z. T. in deutlicher Anknüpfung an seine Verwendung im 16. Jh. – unter Einbeziehung mus. Gesichtspunkte sowohl in seiner Grundgestalt als auch in seiner diminuierten Form wiederbelebt als Bezeichnung für das SLAWISCHE HELDENLIED vornehmlich der Polen und Ukrainer. In engem Zusammenhang dazu steht die Verbreitung und Rückdatierung des Terminus in der ukrain. Volksliedforschung (bes. seit Maksimovič), die zu einer vermehrten Adaption durch slawische Komponisten führt.

III. Im Zuge der Entwicklung und Verselbständigung nationaler slawischer Komponistenschulen wird der Geltungsbereich des Terminus bes. in der Form „dumka" erweitert auf eine INSTRUMENTALKOMPOSITION BALLADENARTIGEN CHARAKTERS.

I. Der wohl früheste und für die weitere Begriffsgesch. außerordentlich bedeutsame Beleg des Wortes duma findet sich in den *Annales sive de origine et gestis Polonorum et Lituanorum* III, Lpz. 1587, des kalvinistischen Geschichtsschreibers St. Sarnicki (ca. 1532–1597):

Anno 1506 duo fratres Strusii (Felix et Serzy ...) adolescentes bellicosi a Valachis occubuerunt. De quibus etiam nunc elegiae, quas Dumas Russi vocant, canuntur voce lugubri et gestu canentium se in utramque partem motantium id quod canitu exprimentes, quia et tibiis inflatis rustica turba passim modulis lamentabilibus, haes eadem imitando exprimit (zit. nach K. F. Ryleev, *Polnoe sobranie sočinenij* [„Sämtliche Werke"], Moskau u. Leningrad 1934, 120).

Charakteristisch ist an dieser Textstelle die Gleichsetzung von duma und elegia, die auch bei späteren Verwendungen des Terminus zu beobachten ist (vgl. III.) – hier freilich eingeschränkt durch den offensichtlich kriegerischen Kontext (duma als Totenklage für die gefallenen „adolescentes bellicosi") – und im Einklang mit den übrigen im Text genannten Merkmalen („voce lugubri" und „modulis lamentabilibus") die allgemeinste Definition als KLAGELIED zuläßt. Bedeutsam ist ferner der Hinweis auf instrumentale Begleitung (wenn auch, im Gegensatz zur späteren ukrain. Praxis der Bandura-Begleitung, durch Blasinstrumente), die chorische Ausführung und die Zuweisung des Begriffswortes duma zur russ. Sprache, was sich deshalb als problematisch erweist, weil es in der hier geschilderten Bedeutung in russ. Quellen dieser Zeit nicht aufzutreten scheint.
Hinweise auf eine größere Verbreitung im poln. Raum dagegen finden sich bei dem poln. Gelehrten und Dichter S. F. Klonowic (ca. 1554 – 1602) und dem in Danzig und Thorn als Pädagoge und Philologe wirkenden J. Rybiński (geb. zw. 1560 u. 1565, gest. um 1608):

S. F. Klonowic, *Żale nagrobne na ... pana Jana Kochanowskiego* („Klagen zum Tode des ... Herrn Jan Kochanowski"), (Lublin 1585): Iesli náciągnął ná dumę phrygiyską Posłuszne strony / álbo ná Lidiyską. Iesli Doryckie záczął piesni sobie Był rowien tobie. („Wenn er die gehorsamen Saiten zu einer phrygischen Duma zwang / oder zu einer lydischen / Wenn er dorische Lieder anstimmte, war er dir gleich."); zit. nach *Słownik Polszczyny XVI Wieku* („Wb. der poln. Sprache d. 16. Jh.") VI, ed. St. Bąk u. a., Warschau 1966, 174;
J. Rybiński, *Gęsli róznorymych księga* („Buch der reimreichen Laute") (1593): ... wszystko to są śmiertelne rzeczy / Ktorych dumy Poeckie nie máią ná pieczy („Es sind immer den Tod betreffende Dinge, von denen die Dumy der Dichter handeln."; *ed. cit.*, 174).

Auffallend an der ersten Textstelle ist die Verknüpfung des Begriffs duma mit den Bezeichnungen antiker Tonarten; die zweite Hälfte des Satzes könnte auf eine allg. Gleichsetzung von „duma" und „pieśń" (poln.: „Lied") schließen lassen; der Kontext insgesamt jedoch, ein Nachruf auf den 1584 verstorbenen Lyriker J. Kochanowski, dessen Hauptwerk *Treny*

(„Klagelieder") Klonowic maßgeblich beeinflußte, deutet auf eine Einengung im Sinne des Sarnicki-Belegs hin: auf ein zur Begleitung eines Saiteninstruments (auf das der Topos „die gehorsamen Saiten zwingen" anspielt) gesungenes Klagelied. Noch offensichtlicher wird eine solche Einschränkung des Themenkreises bei Rybiński, der als Gegenstand von Dumy ausdrücklich „śmiertelne rzeczy" („mit dem Tod zusammenhängende Dinge") angibt.

II. Während der Terminus im Laufe des 17. Jh. in eindeutig literar.-mus. Beziehung gegenüber seiner nicht immer deutlich abgrenzbaren allg. Verwendungsweise zurücktritt (schon an dem Rybiński-Zitat läßt sich erkennen, wie dicht allg. und mus.-dichterische Bedeutung beieinander liegen können), so erfährt er bei seiner Wiederbelebung in der russ. und poln. Literatur des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jh. trotz der z. T. ausdrücklichen Anknüpfung an Sarnicki eine entscheidende Bedeutungsverschiebung, die ihn – in präziserer Abgrenzung gegen vergleichbare Gattungen – als das in erster Linie in Polen und in der Ukraine gepflegte SLAWISCHE HELDENLIED definiert.
Wichtigster Wegbereiter einer derartigen Renaissance des Begriffs duma ist der wegen seiner Verwicklung in den Dekabristenaufstand hingerichtete junge russ. Dichter K. F. Ryleev (1795–1826), der im Vorwort zu seinen 1825 in Moskau erschienenen *Dumy* (zit. nach *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskau u. Leningrad 1934) zugleich Ansätze einer Definition und begriffs- und sachgesch. Klärung unternimmt und die tiefe Verwurzelung der duma in der slawischen Volksdichtung und -musik schildert:

Želanie slavit' podvigi dobrodetel'nych ili slavnych predkov dlja russkich ne novo; ne novyj samyj vid i nazvanie – dumy. Duma starinnoe nasledie ot južnych brat'ev našich, naše russkoe, rodnoe izobretenie. Poljaki zanjali ee ot nas. Ešče do sich por ukraincy pojut Dumy o gerojach svoich (14; „Der Wunsch, die Taten der tapferen oder ruhmreichen Ahnen zu preisen, ist für die Russen nicht neu; ebensowenig neu sind die Gattung und die Benennung der Duma. Die Duma ist ein altes Erbe von unseren südlichen Brüdern, unsere ureigene, russische Erfindung. Die Polen übernahmen sie von uns. Bis heute besingen die Ukrainer ihre Helden in Dumy.").

Zu beobachten ist an dieser Äußerung, daß der Geltungsbereich der Duma auf das Besingen vergangener Heldentaten eingegrenzt wird (und sich darin mit dem von Ryleev zit. Sarnicki berührt) und daß die Duma zwar als „Erbe" von den „südlichen Brüdern", mit denen, vom großruss. Standpunkt Ryleevs aus betrachtet, die Ukrainer gemeint sein dürften, gleichzeitig aber auch als den Russen von alters her eigen dargestellt wird.
Mit einer solchen bereits panslawische Tendenzen verratenden Verallgemeinerung korrespondiert auch folgende Überlegung Ryleevs, die besonders deutlich das Ziel seiner Auseinandersetzung mit den *Śpiewy historyczne* („Historische Lieder") (Paris 1868) des poln. Schriftstellers J. U. Niemcewicz (1756–1841) und ihrer russ. Adaption kennzeichnet:

Cel' moja ... rasprostanit' meždu prostym narodom našim, posredstvom Dum sich, chotja nekotorye poznanija o znamenitych dejanijach predkov, zastavit' ego gordit'sja slavnym svoim proischoždeniem i ešče bolee ljubit' rodinu svoju (38; „Mein Ziel ist es, unter unserem einfachen Volk mit Hilfe dieser Dumy wenigstens einige Kenntnisse von den Heldentaten unserer Vorfahren zu verbreiten und es in die Lage zu versetzen, stolz auf seine ruhmreiche Vergangenheit zu sein und sein Vaterland noch mehr zu lieben.").

Die Duma wird also hier in erster Linie als ein Mittel der Selbstfindung und der Weckung nationalen Selbstbewußtseins bei den Slawen (insbes. bei dem ausdrücklich angesprochenen „einfachen Volk") betrachtet, als ein Mittel, die zur Zeit Ryleevs erwachenden nationalen und patriotischen Strömungen in der Rückbesinnung auf die „ruhmreiche Vergangenheit" slawischer Völker historisch zu begründen und, in der gleichzeitigen Betonung des künstlerischen Eigengewichts der Slawen, literarisch zu gestalten.
Wenig ergiebig sind die Ausführungen Ryleevs für die rein mus. Seite der Duma; in diesem Zusammenhang referiert er im wesentlichen Sarnicki. Bedeutsam dagegen erscheint sein Versuch, die duma gegenüber verwandten Gattungen abzugrenzen:

V čisle predlagaemych ‚Dum' čitateli najdut dve piesy, kotorye ne dolžny by vojti v sie sobranie; eto ‚Rogneda' i ‚Oleg Veščij'. Pervaja po sostavu svoemu bolee povest', neželi duma; vtoraja est' istoričeskaja pesnja (*Śpiew Historyczny*, 121; „Unter den hier vorgelegten ‚Dumy' werden die Leser zwei Stücke finden, die eigentlich nicht in diese Sammlung gehören; das sind ‚Rogneda' und ‚Oleg Veščij'. Ersteres ist seinem Aufbau nach eher eine Erzählung als eine Duma; bei dem zweiten handelt es sich um ein historisches Lied.").

Die Duma wird hier unterschieden von der „povest'" (einer epischen Gattung, etwa mit ‚Erzählung' oder ‚Novelle' vergleichbar) und von der „istoričeskaja pesnja" (balladenartiges Lied) andererseits, der sie näher zu stehen scheint. Kriterien dieser Abgrenzung dürften einmal im Inhalt liegen (Abgrenzung gegen die eher auf fest umrissene historische Ereignisse zugeschnittene pesnja istoričeskaja), zum anderen im formalen Bereich (größere Ausdehnung und prosaartiger Charakter der povest').
Während sich der Dichter Ryleev in erster Linie für die literar. Seite der Duma interessiert, gelangt der unmittelbar an seine Überlegungen anknüpfende ukrain. Volksliedforscher M. Maksimovič (1804–1873) in seinen Slg. *Malorossijskie pesni* (Moskau 1827) und *Ukrainskie narodnye pesni* (Moskau 1834) zu einer chronologisch präziser eingrenzenden, mus. Gesichtspunkte einbeziehenden Betrachtungsweise. Über den Inhalt sagt er zunächst aus:

Vo pervych predstavljajutsja pesni, soderžaniem svoim imejuščie smert' kozakov, otezd ich na čužbinu, tosku po rodine, il' schvatki boevye; a potom vospominanie ob nich. Zdes' vsegda počti nachodite tosku materi o syne, ili sestry o brate ... (1827, S. VI; „In erster Linie gehören dazu Lieder, zu deren Inhalt der Tod von Kosaken, ihr Aufbruch in die Fremde, ihre Sehnsucht nach der Heimat oder ihre Kriegszüge; ferner die Erinnerung daran. Fast immer findet man in ihnen die Sehnsucht der Mutter nach dem Sohn, oder der Schwester nach dem Bruder ...").

Seine im wesentlichen mit Ryleev übereinstimmende Definition lautet:

dumy – geroičeskie pesnopenija o bylinach, otnosjaščichsja preimuščestvenno ko vremenam Getmanstva (ibid.; „Du-

my sind Heldengesänge über geschichtliche Ereignisse, die sich hauptsächlich zur Zeit des Hetmanentums abgespielt haben").

Darüber hinaus führt er einige wesentliche Details ihrer mus. Realisation an:

Ich i nyne ešče pojut slepcy-banduristy, koich možno nazvat' ,Malorossijskimi rapsodami' (ibid.; ,,Sie werden auch heute noch gesungen von blinden Banduraspielern, die man als ,kleinruss. Rhapsoden' bezeichnen kann");
Samyj napev ili muzyka, esli on ravno choroš i v Russkich i v Malorossijskich pesnjach, to dolžno priznat'sja, što v poslednich on nesravnenno raznoobraznee; različie tože: v Malorossijskich net takogo razdol'ja, no sil'nee strast' (ibid.; ,,Die Melodie selbst oder die Musik ist zwar in russ. und kleinruss. Gesängen gleich schön, man muß jedoch einräumen, daß sie in letzteren unvergleichlich vielfältiger ist; ein weiterer Unterschied ist: in den kleinruss. Liedern findet sich weniger Ungebundenheit, aber stärkere Leidenschaftlichkeit.").

Damit ist zunächst der historische Rahmen, innerhalb dessen sich die Duma entfaltete, abgegrenzt und ihr Verhältnis zum Oberbegriff pesnja (,,Lied") bzw. narodnaja pesnja (,,Volkslied") erläutert, wobei freilich deutlich wird, daß es sich bei dieser Unterscheidung um eine von Maksimovič nachträglich vorgenommene, für wiss. Zwecke notwendige Klassifikation handelt, die die traditionelle Bezeichnung aufgreift und, in der Anwendung auf überlieferte und von Maksimovič gesammelte Beispiele, neu definiert. Der Themenbereich der Duma wird im Vergleich zu Ryleev eingeschränkt auf die Zeit des von gewählten bzw. ernannten Oberhäuptern (den Hetmanen) regierten Kosakenstaates, dessen Blütezeit im 16. und 17. Jh. lag. Die von Maksimovič genannten Beispiele sprechen zugleich den emotionalen Kontext an, in dem die Duma steht und der die auch weiterhin gebräuchliche Gleichsetzung mit ,,elegia" nahelegt.
Vage wird die Aussage Maksimovičs bei dem Versuch, die russ. und ukrain. Duma gegeneinander abzusetzen; immerhin läßt sich festhalten, daß der Unterschied in der eher gedehnten (,,schweifenden", ungebundenen) Melodik der russ. Duma und in der größeren Leidenschaftlichkeit der ukrain. zu bestehen scheint.
Als gemeinsames Merkmal gegenüber der pesnja nennt Maksimovič den eher ,,erzählenden" oder ,,epischen" Charakter der Duma und ihren größeren Umfang:

Ot pesen' otličajutsja charakterom bolee povestvovatel' – nym ili epičeskim i bol'šym razmerom, sostojaščim v neopredelennom čisle stop (1834, 2; ,,Von den Liedern werden sie unterschieden durch ihren eher berichtenden oder epischen Charakter und durch ihren größeren Umfang, der durch eine nicht festgelegte Anzahl von Silben bestimmt ist");

er verweist jedoch darauf, daß namentlich im Ukrain. die Grenzen fließend sind:

... chotja inogda (po liričeskomu charakteru Ukrainskoj Poezii) oni vdajutsja v pesnju: inogda i razmer prinimajut opredelennyj, pesennyj (ibid.; ,,... obwohl sie [die Dumy], dem lyrischen Charakter der ukrain. Dichtung entsprechend, manchmal liedähnlich wirken: manchmal nehmen sie auch ein regelmäßiges, liedhaftes Versmaß an");

und er gelangt schließlich zu der folgenden umfassenden Definition:

Sbornik ukrainskich pesen (,,Slg. ukrain. Lieder") (Kiew 1849): Dumy ot pročich ukrainskich pesen otličajutsja raznoobraznoju, vol'nuju meroju svoich stichov, slagajuščichsja iz neravnogo čisla toničeskich stop, i v neopredelennom čisle slogov (ot 4 do 20, i daze bol'sce). Takaja raznomernost' sticha sostoit v svjazi s epičeskim svoistvom ukrainskoj dumy, kotoraja liš' izredka vdaetsja v liričeskij ton pesni, prinimaja togda i opredelennyj, pesennyj razmer (3; ,,Dumy unterscheiden sich von den übrigen ukrainischen Liedern durch das verschiedenartige, freie Metrum ihrer Verse, die aus einer unregelmäßigen Anzahl tonischer Versfüße und einer nicht festgelegten Anzahl von Silben (zwischen 4 und 20 oder sogar noch mehr) bestehen. Diese Verschiedenartigkeit des Versgefüges hängt zusammen mit dem epischen Charakter der ukrain. Duma, die nur selten den lyrischen Ton von Liedern annimmt und sich dann auch im Versmaß angleicht.").

Über den bei Maksimovič als Volksliedforscher vorherrschenden Aspekt der wiss. präzisen Abgrenzung eines bestimmten Genres der Volksmusik und der Gewinnung von Kriterien zu seiner Erfassung und Katalogisierung hinaus finden sich im 19. Jh. zahlreiche literar. Belege, die auf die Lebendigkeit und Verbreitung des Terminus hinweisen und den Schluß nahelegen, daß er im allg. weiter gefaßt wurde als bei Maksimovič.
Eine geradezu naiv anmutende Gleichsetzung von ,,duma" und ,,pieśń" findet sich bei dem poln. Schriftsteller Wacław z Oleska (1802–1886):

Pieśni ludu Galicyjskiego (,,Lieder des galizischen Volkes") (Lemberg 1833): Każdy naród duma; każdy naród ma więc dumy, pieśni (XXXVII; ,,Jedes Volk denkt; also hat jedes Volk Dumy, Lieder.").

Diese Äußerung in ihrer Verquickung von Grundbedeutung und spezieller Bedeutung macht deutlich, welche Schwierigkeiten sich bei dem Versuch einer Abgrenzung ergeben.
Verwandt erscheinen Überlegungen des russ. Sprachwissenschaftlers F. Buslaev (1818–1897):

Istoričeskie očerki russkoj narodnoj i iskusstva (,,Historischer Abriß der russ. Volksdichtung und -kunst") (St. Petersburg 1861; Neudruck: Slavistic Printings and Reprintings 202/1, Den Haag u. Paris 1969): ...tak-kak slovo i mysl' v jazyke toždestvenny, to poėzija polučaet nazvanie ne tol'ko ot slova, kak vnešnogo vyraženija skazanija, no i ot mysli voobšče: tak ot sanskritnogo *man* – dumat' proischodit suščestvitel'noe mantra – sovet, slovo, a potom gimn, svjaščennaja pesn', kak malorossijskoe duma upotrebljaetsja v smysle pesni, ot glagola dumat' (5; ,,... da Wort und Gedanke in der Sprache identisch sind, gewinnt die Dichtung ihren Namen nicht nur aus dem Wort als der äußeren Erscheinung des Begriffs, sondern aus dem Gedanken selbst: so geht aus dem Sanskritwort ,man' - ,denken' das Substantiv ,mantra' – ,Rat, Wort', weiter ,Hymnus', ,religiöser Gesang' hervor, wie das Kleinruss. ,duma' im Sinne von ,Lied' verwendet [vom Verb ,dumat" – ,denken']").

Aus sprachgesch. Sicht legt Buslaev den gleichen Gedanken dar, den Wacław z Oleska eher dichterisch umschrieben hat: die Herkunft des Begriffs in seiner verschiedenen Verwendungsweise aus gleicher etymol. Wurzel und seine daraus resultierende inhaltliche Mehrdeutigkeit.
Lassen die in der poln. Literatur gefundenen Belegstellen auf einen im wesentlichen lyrisch geprägten Charakter der Duma schließen, so zielt einer der bedeutendsten Vertreter einer eigenständigen ukrain.

Literatur im 19. Jh., T. G. Ševčenko (1814–1861), auf einen eher national-heroischen Grundzug der Gattung, der bes. in dem folgenden mottoähnlichen Vierzeiler zum Ausdruck kommt, womit er wieder an ihren Ursprung anknüpft:

Naša duma, naša pesnja,/Ne umret, ne signet.../Vot v čem, ljudi, naša slava,/Slava Ukrainy! („Unsere Duma, unser Lied/ wird nicht sterben, wird nicht untergehen.../Darin, Leute, liegt unser Ruhm,/Der Ruhm der Ukraine!") (*Tvori u p'jati tomach* [„Werke in fünf Bänden"], Kiew 1970, I, 83).

In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, daß in der mündlich tradierten ukrain. Volksdichtung bis zum Ende des 19. Jh. der Begriff duma ungebräuchlich ist; erst um die Jahrhundertwende gehen die Sänger und Banduristen dazu über, diese in der Literatursprache üblich gewordene Bezeichnung für ihre „licar'ski pis'ni" („Heldenlieder") zu übernehmen. Als später literar. Beleg der in diesem Abschnitt umrissenen begriffsgesch. Entwicklung seien folgende Textstellen des russ. Schriftstellers V. G. Korolenko (1853–1921) angeführt, die zwar durch die zeitliche und künstlerische Distanz gebrochen erscheinen, aber wesentliche Merkmale der Duma und ihrer künstlerischen Einschätzung erfassen:

Slepoj muzykant („Der blinde Musiker"; 1877): ... tichaja pesnja, grustnaja ukrainskaja dumka zvenela i plakala v temnych komnatach („... ein leises Lied, eine traurige ukrainische Dumka ertönte klagend in den dunklen Räumen"); (in: *Sobranie sočinenij* [„Ges. Werke"] Moskau 1954, 118);
... teper' student pel staruju ‚dumu', podražaja tichomu napevu banduristov. Inogda golos, kazalos', sovsem smolkal, voobraženiem ovladevala smutnaja mečta, i zatem tichaja melodija opjat' probivalas skvoz' šoroch list'ev... (159; „...jetzt sang der Student eine alte Duma, wobei er den verhaltenen Gesang der Banduristen nachahmte. Manchmal verstummte die Stimme scheinbar gänzlich, und dann drang die leise Melodie erneut durch das Rascheln der Blätter...").

III. Zeigt sich in der unter II. dargestellten Verwendungsweise des Terminus bereits eine erhebliche Abweichung vom ursprünglichen, weit weniger exakt faßbaren Begriff, so gilt das erst recht für die in diesem Abschnitt darzustellende Bedeutung einer INSTRUMENTALKOMPOSITION BALLADENARTIGEN CHARAKTERS, die nur bedingt an die Tradition der vokalen Duma/Dumka anknüpft. Als verbindende Glieder angesehen werden können allenfalls Lieder, denen Dumy oder Dumki als Textvorlagen zugrundeliegen. Als Beispiel angeführt sei Fr. Chopins ca. 1840 komponierte *Dumka* auf einen Text von B. Zaleski (= W. z Oleska):

Mgła mi do oczu zawiewa z łona,/w prawo i w lewo ćmi naokoło./ Dumka na ustach brząknie i skona./ Niemo, och, niemo, bo niewesoło. (Übers. von W. Henzen: „Wie um den Blick die Nebel sich spinnen,/ alles vergeht mir rings wie im Rauche,/ ein traurig Lied erklingt mir tief innen,/ aber es stirbt auf dem Mund mit Hauche.") (Sämtl. Werke XVII, ed. I. J. Paderewski, Warschau u. Krakau 1949, 69).

Wesentliche mus. Merkmale sind hier Mollgeschlecht, ausschließlich syllabische Textdeklamation und schlichte akkordische Begleitung.

Bereits bei dem wichtigsten und wohl frühesten Vertreter der instrumentalen Dumka, Antonín Dvořák, läßt sich die Adaption des im Tschech. ursprünglich nicht heimischen Begriffs nicht im einzelnen nachvollziehen. Es liegt nahe, Einflüsse der zeitgenöss. ostslawischen und poln. Volksliedforschung (etwa Maksimovičs) zu vermuten.

Grundlage einer Übernahme des Begriffsworts Dumka scheint in erster Linie ein allg. stimmungsmäßiger Grundzug der zu dieser Gattung zählenden Werke zu sein, wie vor allem der einigen Dumki beigelegte Untertitel *Elegia* vermuten läßt (z. B. in Dvořáks Streichquartett op. 51 in Es-Dur, 2. Satz). H. Kull (*Dvořáks Kammermusik*, Diss. Bern 1948) weist darauf hin, daß Dumka kein Formbegriff sei, vielmehr „den geistigen Inhalt, vor allem den Stimmungswechsel zwischen den langsamen (meist in Moll stehenden) und den schnellen, heiteren Dur-Teilen" kennzeichne. Zusammenfassend bemerkt er zur Stellung der Dumka in Dvořáks Werk:

Einen besonders charakteristischen Satztypus Dvořáks stellt die *Dumka* dar. Dumka ist ein kleinrussisches Wort und kann nicht übersetzt werden. Es ist eine Art Volksdichtung meist schwermütigen Charakters...Bei Dvořák handelt es sich um einen vorwiegend elegischen Satz, der sich durch (meist variierte) Wiederholungen und eingeschobene, stark kontrastierende (in Takt, Tonart, Tempo) tanzartige Teile auszeichnet... (136).

Als hervorstechende mus. Merkmale zu nennen sind der mehr rezitativische und rhapsodische Charakter der langsamen Abschnitte, für die freie, unperiodisierte Melodiephrasen typisch sind. In den schnellen Teilsätzen werden häufig slawische Tanzweisen verarbeitet, wodurch der Komponist einen unmittelbaren Bezug zur Volksmusik herstellt, auf den offensichtlich bereits die Benennung abzielt.

Die Dumka in ihrer instrumentalen Spielart bei slawischen Komponisten des 19. und 20. Jh. läßt sich am ehesten als spezifisch slawisches Gegenstück zur gleichzeitig in der Instrumentalmusik vertretenen Ballade oder Rhapsodie definieren; die Wahl der überlieferten Bezeichnung scheint in erster Linie assoziativ vor sich gegangen zu sein, wenn auch das Aufgreifen von Elementen aus der Volksmusik darauf hindeutet, daß die Adaption bewußt vorgenommen wurde. Daß eine derartige assoziative Verknüpfung gelegentlich recht lose sein kann, belegt die *Dumka* op. 59 von P. I. Tschaikowsky, die den Untertitel *Scène rustique russe* trägt.

Lit.: F. WOLLMAN, Slovesnost slovanů („Slawische Lit."), Prag 1928, 59; M. SCHERRER, Les dumy ukrainiennes, Paris 1947, bes. S. 15 ff.: Le Terme ‚Duma'. Définition et Origine; Cz. ZGORZELSKI, Duma poprzedniczka ballady („Die Duma als Vorläuferin der Ballade"), Thorn 1949, bes. S. 9 ff.: Genealogia nazwy („Herkunft der Benennung"); P. D. PAVLIJ, M. S. RODINA u. M. P. STEL'MACH, Ukrains'kie narodni dumy ta istorycni pisni („Ukrain. Volksdumy und historische Lieder"), Kiew 1955, bes. S. VIII f.; P. D. PAVLIJ, Ukrains'ka narodna poetična tvorčist I („Das dichterische Schaffen d. ukrain. Volkes"), Kiew 1958, 424–511; A. WIRSTA, The Baroque in Slavic Music, in: Kgr.-Ber. Ljubljana, Kassel u. Ljubljana 1970, 310 ff.; Sv. ROMANSKA, Slavjanski folklor („Slawische Volksmusik"), Sofia 1963, 92 ff.; B. P. KIRDAN, Vorw. zu: Ukrainskie narodnie dumy („Ukrain. Volksdumy"), Moskau 1972.

Brigitte Sydow-Saak, Hannover 1981

Dur – moll

dtsch. dur, auch: hart (mhd. [bê]dûre bzw. hert), von lat. durus, hart, derb, schwerfällig, abgehärtet, stark, kräftig, auch duralis (von durum stammend) mit einem vermutlich an die Endung bei naturalis und mollis angeglichenen denominalen Suffix (wohingegen eine Ableitung von durare, [ver]härten, hart werden, auszuschließen ist);
ital. duro; franz. dur; engl. dural;
dtsch. moll, auch: weich, von lat. mollis, weich, weichlich, beweglich, biegsam, geschmeidig, sanft, gelinde, nachgebend (zur Etymologie aus mobilis, beweglich, vgl. unten, IV.), offenkundig im Anschluß an duralis auch mollialis und mollaris;
ital. molle; franz. mol bzw. mou (altfranz. bemo[ul]z); engl. mol[lar].
Als lat. Übers. der griech. Begriffe σκληρός und μαλακός, die als Gegensatzpaar in spezifischem mus. Kontext spätestens seit der Mitte des 3. Jh. v. Chr. (Pseudo-Aristoteles [Straton von Lampsakos?], *De audibilibus*, 803a) auftreten, sind durus und mollis schon spätantiken Autoren geläufig; beide Ausdrücke verlieren im Sinne spezieller mus. Termini (belegt seit dem 13. bzw. frühen 11. Jh.) samt ihren fremdsprachigen Äquivalenten mit dem Ende des 17. Jh. bis auf den deutschsprachigen Raum weitgehend ihre Geltung.
Als Fachausdrücke in der Rhetorik begegnen seit M. F. Quintilianus (*Inst. oratoria*, 90–100; ed. Rahn, Darmstadt 1972–75, 612 u. 620) mit einer über Isidorus (*Etymologiarvm sive originvm libri XX*, um 630; ed. Lindsay, Oxford 1911, III, 20, 12 f.) zumindest bis ins 16. Jh. reichenden Tradition (vgl. P. Aaron, *Toscanello in mvsica*, Venedig ²1529, f. B ii) die Begriffe durus und mollis zur bestimmten Charakterisierung der menschlichen Stimme: von der (mustergültigen) „vox flexibilis" für einen fehlerfreien Vortrag unterscheiden sich neben anderen eine „vox dura" als (zu) harte und „vox mollis" als (zu) weiche Stimme.

Lit.: M. Leumann, Die lat. Adjektiva auf *-lis*, Unters. zur indogermanischen Sprach- u. Kulturwiss. VII, Straßburg 1917; U. Müller, Zur mus. Terminologie d. antiken Rhetorik..., AfMw XXVI, 1969.

I. Ohne sein dem lat. durus entsprechendes Antonym begegnet das dem lat. mollis adäquate Adjektiv malakos in der griech. Musiktheorie in zweierlei Bedeutung, wobei mit dem Begriff des Weichen beidemal die relativ schwächere Spannung der Saite im Verhältnis zu einer anderen, ‚angespannte(re)n' gemeint ist.

(1) Gemäß dieser Grundbedeutung kennzeichnet malakos seit Aristoxenos (4. Jh. v. Chr.) je eine spezifische Ausprägung des diatonischen und chromatischen Tetrachords, die aufgrund einer (anderen Ausformungen gegenüber) dichteren Aufeinanderfolge der unteren drei Tetrachordtöne als ‚weich' apostrophiert wird.
(2) Dasselbe Adjektiv dient Kl. Ptolemaios (2. Jh.) zur Charakterisierung der Enharmonik oder Chromatik, die sich beide durch eine engere Anordnung der unteren drei Tetrachordtöne als in der Diatonik auszeichnen, der wiederum die Attribute des Angespannte(re)n und (seit dem lat. Mittelalter) des Harten bzw. Härteren zugesprochen werden.

II. Seit dem späten 9. Jh. in vielfältigem Kontext und auf eher vokabulare Weise gebraucht, zielt das lat. Adjektiv durus – nur bei Guido Aret. in Verbindung mit mollis als Pendant – auf ein zumeist pejorativ verstandenes ästhetisches Moment sowohl in kompositions- wie rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht.

III. Als Epitheta des Tonbuchstabens b begegnen die Adjektive durus und mollis – letzteres im frühen 11. Jh. zunächst allein und seit der 2. Hälfte des 13. Jh. zusammen mit seinem Antonym – zur präzisen Trennung zweier claves innerhalb der Doppeltonstufe bfahmi.
(1) Spätestens gegen Ende des 11. Jh. wird das Gegensatzpaar zur Differenzierung zwischen Ganz- und Halbton verwendet.
(2) Darüber hinaus läßt sich schon bald eine Übertragung auf andere Intervalle beobachten, (a) auf den Tritonus zur Kennzeichnung seiner ‚Härte', (b) auf das Verhältnis von großer zu kleiner Terz (ditonus und semiditonus) oder (c) auf Sexten und Septimen.
(3) Seit dem ausgehenden 13. Jh. wird das Begriffspaar durus – mollis zum einen zur adäquaten Kennzeichnung alterierter Tonstufen herangezogen.
(4) Zum anderen betonen beide Adjektive die mit der Setzung von Akzidentien (signa) einhergehende Änderung der Solmisationssilbe (und zwar in mi bei Erhöhung und in fa bei Erniedrigung eines diatonischen Stammtones).

IV. Innerhalb der in ihrer Dreiteilung spätestens um 1250 vollständig ausgebildeten Hexachordlehre bezeichnen durus und mollis die beiden Hexachorde, die sich in signifikanter Weise durch das alternative Auftreten der Tonstufe h oder b voneinander unterscheiden.
(1) Mit ausgehendem 15. Jh. werden beide Ad-

jektive auf die sechs SOLMISATIONSSILBEN (VOCES) ZUR MARKIERUNG DER JEWEILIGEN GANZ- ODER HALBTONBEZIEHUNGEN übertragen.
(2) Seit dem 16. Jh. dient durus – mollis zur Zweiteilung der TONSKALEN IN EINE OHNE UND EINE MIT ♭-VORZEICHNUNG.
(3) In zugespitzter Form wird das Begriffspaar in der 2. Hälfte des 17. Jh. für TONARTEN ENTWEDER MIT ♯- ODER ♭-VORZEICHNUNG übernommen.

V. Seit Ende des 17. Jh. bezeichnen ausschließlich in der dtsch. Musiktheorie – neben vereinzelten Belegen für bemol im Franz. – die Abbreviaturen dur und moll ZWEI TONGESCHLECHTER, DEREN PRIMÄRES UNTERSCHEIDUNGSKRITERIUM DIE TERZ ÜBER DER FINALIS (TONIKA) IST.
(1) Erste Belege offenbaren eine ZÖGERNDE AUFNAHME IN DIE MUSIKTERMINOLOGIE UND SCHWANKENDE VERWENDUNG.
(2) Darüber hinaus wird dur – moll bzw. hart – weich auf den für das Dur- und Moll-Tongeschlecht jeweils repräsentativen DREIKLANG MIT GROSSER ODER KLEINER TERZ über dem Grundton übertragen.
(3) Im 18. Jh. kommt es zu präziseren KLASSIFIKATIONEN DER 24 TONARTEN gemäß ihrer ‚natürlichen' Eigenschaften.
(4) In Begriffsbestimmungen von dur – moll werden des öfteren das GEGENSEITIGE VERHÄLTNIS UND NAMENTLICH DIE ABLEITUNG VON MOLL AUS DUR SOWIE KORRELATIVE BEGRIFFSPAARE diskutiert.
(5) Um MISCHFORMEN ODER ‚REINE' AUSPRÄGUNGEN DER BEIDEN TONGESCHLECHTER zu benennen, werden seit der Mitte des 19. Jh. dur und moll in bestimmten Komposita gekoppelt bzw. wird jeder Ausdruck für sich genommen mit dem Attribut rein verknüpft.

I. Das dem lat. mollis adäquate Adjektiv malakos begegnet in der griech. Musiktheorie in zweierlei Bedeutung, wobei mit dem Begriff des Weichen beidemal die RELATIV SCHWÄCHERE SPANNUNG DER SAITE im Verhältnis zu einer anderen, ‚angespannte(re)n' gemeint ist. (Anstelle des genuinen Antonyms skleros kennen griech. Autoren in diesem Kontext die Bezeichnung syntonos [σύντονος, angespannt].)
Beide Bedeutungsmöglichkeiten basieren zum einen auf der sachlichen und terminologischen Trennung der Tetrachordtöne in Phthongoi hestotes (φθόγγοι ἑστῶτες, feststehende Töne), die beiden äußeren Hypate und Mese, und kinoumenoi (κινούμενοι, bewegliche), die zwei inneren Parhypate und Lichanos, welche ihre Lage in einem bestimmten Grade verändern können. Voraussetzung ist zum anderen die Trennung der Tongeschlechter in solche mit Pyknon (πυκνόν, das Dichte, Gedrängte), wenn der Raum zwischen Hypate und Lichanos kleiner ist als der Abstand zwischen Lichanos und Mese (wie bei Chromatik und Enharmonik), und ein solches ohne Pyknon (ἄπυκνον), bei dem das erstgenannte Intervall größer ist als das letztgenannte (wie bei Diatonik).

(1) Gemäß der oben genannten Grundbedeutung kennzeichnet malakos im Sinne eines Fachausdrucks seit Aristoxenos (4. Jh. v. Chr.) JE EINE SPEZIFISCHE AUSPRÄGUNG DES DIATONISCHEN UND CHROMATISCHEN TETRACHORDS, die aufgrund einer (anderen Ausformungen gegenüber) dichteren Aufeinanderfolge der unteren drei Tetrachordtöne als ‚weich' apostrophiert wird. Die Auffächerung von Diatonik und Chromatik in verschiedene mit Chroa (χρόα, Färbung, Schattierung) bezeichnete Ausprägungen – wohingegen die Enharmonik generell in nur einer einzigen Chroa existiert – rührt von Aristoxenos selbst her, der für den Ganzton verschiedene Teilungsmöglichkeiten annimmt. Innerhalb der Chromatik benennt er jene auch buchstäblich als Diairesis (διαίρεσις, Einteilung) bezeichnete Chroa mit Chroma malakon (χρῶμα μαλακόν), die das kleinste chromatische Pyknon aufweise ($^2/_3$-Ton) und wo die Lichanos folglich die tiefste sei in diesem Tongeschlecht; die beiden anderen Chroai (Chroma hemiolion und toniaion) wiesen größere Pykna auf ($^3/_4$- bzw. Ganzton). In gleicher Weise spricht er von den zwei diatonischen Chroai diejenige als Diatonon malakon (διάτονον μαλακόν) an, bei der der Abstand zwischen Hypate und Lichanos ($^5/_4$-Ton) kleiner sei als beim Diatonon syntonon (1 $^1/_2$-Ton):

Elementa harmonica: τρεῖς δὲ χρωματικαί, ἥ τε τοῦ μαλακοῦ χρώματος καὶ ἡ τοῦ ἡμιολίου καὶ ἡ τοῦ τονιαίου· μαλακοῦ μὲν οὖν χρώματός ἐστι διαίρεσις ἐν ᾗ τὸ μὲν πυκνὸν ἐκ δύο χρωματικῶν διέσεων ἐλαχίστων σύγκειται, τὸ δὲ λοιπὸν δύο μέτροις μετρεῖται, ἡμιτονίῳ μὲν τρίς, χρωματικῇ δὲ διέσει ἅπαξ· ἔστι δὲ τῶν χρωματικῶν πυκνῶν ἐλάχιστον καὶ λιχανὸς αὕτη βαρυτάτη τοῦ γένους τούτου... εἰσὶ δὲ δύο διατόνου διαιρέσεις, ἥ τε τοῦ μαλακοῦ καὶ ἡ τοῦ συντόνου. μαλακοῦ μὲν οὖν ἐστι διατόνου διαίρεσις ἐν ᾗ τὸ μὲν ὑπάτης καὶ παρυπάτης ἡμιτονιαῖόν ἐστι, τὸ δὲ παρυπάτης καὶ λιχανοῦ τριῶν διέσεων ἐναρμονίων, τὸ δὲ λιχανοῦ καὶ μέσης πέντε διέσεων· συντόνου δὲ ἐν ᾗ τὸ μὲν ὑπάτης καὶ παρυπάτης ἡμιτονιαῖον, τῶν δὲ λοιπῶν τονιαῖον ἑκάτερόν ἐστιν (ed. da Rios, Rom 1954, 63 f.); vgl. Kleoneides, *Introd. harmonica* (Anfang 2. Jh.; ed. JanS, 190 f.), Aristeides Quintilianus, *De musica* (2. Hälfte 2. Jh.; ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 17 f.), Sextus Empiricus, *Adversus musicos* (2. Hälfte 2. Jh.; ed. Mau, Lpz. 1954, 173), u. Anon. Bellermann (4. Jh.; ed. Najock, Lpz. 1975, 15).

Der ungefähr ein halbes Jahrtausend nach Aristoxenos schreibende Ptolemaios übernimmt dessen Ausdrucksweise und ordnet gleichfalls den beiden Chroai im diatonischen und chromatischen Tongeschlecht mit den jeweils kleinsten Abständen zwischen Hypate und Lichanos das Attribut „weich" zu (vgl. ebenfalls unten, I. (2)), auch wenn er die aristoxenische Einteilung kritisiert und ihr seine eigene Aufgliederung in insgesamt acht Chroai entgegenstellt. Gemäß seinen Intervallberechnungen mittels Proportionen ist beim Chroma malakon das betreffende Intervall ($^{15}/_{14}$ x $^{28}/_{27}$ = $^{10}/_{9}$) kleiner als beim chroma syntonon ($^{12}/_{11}$ x $^{22}/_{21}$ = $^{8}/_{7}$), und beim Diatonon malakon folgen die unteren drei Töne ($^{10}/_{9}$ x $^{21}/_{20}$ = $^{7}/_{6}$) im engeren Abstand aufeinander als beim Diatonon syntonon ($^{9}/_{8}$ x $^{16}/_{15}$ = $^{6}/_{5}$) und toniaion ($^{8}/_{7}$ x $^{28}/_{27}$ = $^{32}/_{27}$), das gewissermaßen zwischen dem weichen und angespannten liege:

Harmonica (Mitte 2. Jh.) I, 15: τὸ μὲν συντιθέμενον τετράχορδον ἐκ τοῦ ἐπὶ δ' καὶ ἐπὶ κγ' καὶ ἐπὶ με' προσήψαμεν τῷ ἐναρμονίῳ γένει, τὸ δὲ συντιθέμενον ἐκ τοῦ ἐπὶ ε' καὶ ἐπὶ ιδ' καὶ ἐπὶ κζ' τῷ μαλακωτέρῳ τῶν χρωματικῶν, τὸ δὲ σύντιθέμενον ἐκ τοῦ ἐπὶ ς' καὶ ἐπὶ ια' καὶ ἐπὶ κα' τῷ συντονωτέρῳ τῶν χρωματικῶν... κἀνταῦθα δὴ πάλιν ἀκολούθως τῷ μεγέθει τῶν ἡγουμένων λόγων τὸ μὲν συντιθέμενον τετράχορδον ἔκ τε τοῦ ἐπὶ ζ' καὶ τοῦ ἐπὶ θ' καὶ τοῦ ἐπὶ κ' προσάψομεν τῷ μαλακῷ διατονικῷ, τὸ δὲ συντιθέμενον ἔκ τε τοῦ ἐπὶ θ' καὶ τοῦ ἐπὶ η' καὶ τοῦ ἐπὶ ιε' τῷ συντόνῳ διατονικῷ, τὸ δὲ συντιθέμενον ἔκ τε τοῦ ἐπὶ η' καὶ τοῦ ἐπὶ ζ' καὶ τοῦ ἐπὶ κζ' τῷ μεταξύ πως τοῦ μαλακοῦ καὶ τοῦ συντόνου, κληθέντι δ' ἂν εὐλόγως τονιαίῳ διὰ τὸ τηλικοῦτον εἶναι τὸν ἡγούμενον αὐτοῦ τόπον (ed. Düring, Göteborg 1930, 35 f.); vgl. Porphyrios, *Commentarium in Ptolemaei harmonicam* I, 12 (2. Hälfte 3. Jh.; ed. Düring, Göteborg 1932, 136 f.), G. Pachymeres, *De quattuor mathematicis scientiis* (um 1300; ed. Tannery u. Stéphanou, Studi e testi XCIV, Città del Vaticano 1940, 110 f.), u. M. Bryennios, *Harmonica* (um 1300; ed. Jonker, Groningen 1970, 114).

Von spätlat. Autoren werden die griech. Begriffe chroma und diatonon malakon mit chroma(ticum) mollis und diaton(ic)um mollis übersetzt, die von dort in die Musiktheorie des Spätmittelalters Eingang finden:

Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (vor 439) IX, 959: sed cum tetrachordorum... divisiones innumerabiles sint, sex sunt notae: enharmonia una; chromatis tres, quarum prima quae mollis ac soluta... est...; diatonici duae, mollis atque robusta (ed. Willis, Lpz. 1983, 369; dem griech. syntonos entspricht hier lat. robustus); vgl. A. M. T. S. Boethius, *De inst. musica* (um 500) V, 16 (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 366 f.), Jacobus Leod., *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25) V, 46 (CSM 3, V, 163), u. Ugolinus Urb., *Declaratio musicae disciplinae* (um 1430) V, 51 (CSM 7, III, 223 ff.).

Vermehrt auftretende lat. Übersetzungen der griech. Originale und deren Studium selbst initiieren im ausgehenden 15. Jh. eine weitreichende Rezeption, insbesondere in der ital. Renaissance (vgl. etwa das 1491 beendete Buch VIII von G. Vallas enzyklopädischem *De expetendis et fugiendis rebus opus*, Venedig 1501):

Fr. Gafori, *De harmonia mus. instr. opus* (verfaßt 1500; publ. Mailand 1518) II, 16: Rursus ex huiusmodi dispositione: sex simplicium generum differentias Aristoxenus constituit. unam Ennharmonii. Tres chromatici scilicet mollis. sesqualteri: & toniæi: ac duas diatoni scilicet mollis & Incitati (f. XXXVII); vgl. G. Mei, *De modis* (zw. 1567 u. 1573; ed. Tsugami, Tokio 1991, 10 ff.).

Mitte des 16. Jh. lassen sich die Ausdrücke in entsprechender Übertragung auch im franz. und ital. Schrifttum belegen (diatonique oder chromatique molle bei P. de Tyard, *Solitaire second*, [Lyon 1555] Paris 1587; NA von C. M. Yandell, Genf 1980, 173; diatonico oder chromatico molle bei G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (Venedig [1558] ³1573, 87 [recte 97]), im engl. und dtsch. dagegen offensichtlich erst später (diatonick oder chromatic molle bei W. Holder, *A Treatise of the Natural Grounds, and Principles of Harmony*, London 1694, 133 f.; weiches diatonisches oder chromatisches Klanggeschlecht bei J. N. Forkel, *Allgemeine Gesch. d. Musik* I, Lpz. 1788, 360).

Lit.: F. A. Gallo, Die Kenntnis d. griech. Theoretikerquellen in d. ital. Renaissance, in: Ital. Musiktheorie im 16. u. 17. Jh., Gesch. d. Musiktheorie VII, Darmstadt 1989; A. Bélis, Les „nuances" dans le *Traité d'harmonique* d'Aristoxène de Tarente, Rev. des études grecques XCV, 1982.

(2) In eher vokabularer Verwendung, die für die spätere Begriffsgesch. allerdings ungleich wichtiger ist, dient malakos Kl. Ptolemaios zur Charakterisierung der Enharmonik oder Chromatik, die sich beide durch eine engere Anordnung der unteren drei Tetrachordtöne als in der Diatonik auszeichnen. Letzterem Genos wiederum wird neben anderen Merkmalen wie dem des Natürliche(re)n, Naturgemäße(re)n (etwa Vitruvius, *De architectura*, vor 27 v. Chr.; ed. Fensterbusch, Darmstadt 1964, 216), womit die Diatonik gleichsam als Norm angesehen wird, auch das Attribut des Angespannte(re)n und seit dem lat. Mittelalter das des Harten bzw. Härteren zugesprochen. (Da die betreffenden Tongeschlechter in verschiedenen Konfigurationen angeordnet sein können, zeichnet sich die Geschichte des Begriffpaares durus – mollis im Lat. durch eine teilweise verwirrende Vielfalt divergierender Gleichsetzungen aus.)
Bestimmend für die genannte Charakterisierung ist die im Abschn. I. beschriebene Trennung der Tongeschlechter in solche mit Pyknon (wie Chromatik und Enharmonik) und ein solches ohne Pyknon (wie Diatonik). Gemäß dem grö-

ßeren Abstand zwischen Hypate und Lichanos beim diatonischen als beim chromatischen und zumal beim enharmonischen Tongeschlecht wird ersteres als angespanntes dem letztgenannten als weichem Genos gegenübergestellt. In dieser Bedeutung läßt sich das Adjektiv malakos (mit syntonos als Pendant) erstmals bei Ptolemaios belegen, wenn er die Einteilung der Tongeschlechter nach Aristoxenos referiert. Dabei würden zunächst zwei unterschieden, ein weicheres mit engeren Intervallen (Enharmonik) und ein angespannteres mit weiter auseinanderstehenden Tönen (Diatonik), zwischen denen sich – gemäß einer zweiten Einteilung – als drittes Tongeschlecht das chromatische befinde. Wie Ptolemaios bei seiner eigenen Aufgliederung präzisiert, scheinen demnach die Tongeschlechter, bei denen der Abstand zwischen Lichanos und Mese größer ist, weicher zu sein (mit der Enharmonik als weichstem) und diejenigen mit entsprechendem kleineren Intervall angespannter:

Harmonica (Mitte 2. Jh.) I, 12: τοῦ δὲ γένους πρώτη μέν ἐστιν ὡς εἰς δύο διαφορά, κατὰ τὸ μαλακώτερον καὶ κατὰ τὸ συντονώτερον· ἔστι δὲ μαλακώτερον μὲν τὸ συνακτικώτερον τοῦ ἤθους, συντονώτερον δὲ τὸ διαστατικώτερον· δευτέρα δὲ ὡς εἰς τρία, τοῦ μὲν τρίτου μεταξύ πως τῶν εἰρημένων δύο τιθεμένου, καὶ τοῦτο μὲν καλεῖται χρωματικόν. τῶν δὲ λοιπῶν ἐναρμόνιον μὲν τὸ μαλακώτερον αὐτοῦ, διατόνικὸν δὲ τὸ συντονώτερον (ed. Düring, Göteborg 1930, 28 f.);
ibid. I, 15: κἀπειδὴ μαλακώτατον μέν ἐστι πάντων τῶν γενῶν τὸ ἐναρμόνιον, ὁδὸς δέ τις ὥσπερ ἐπὶ τὸ συντονώτερον ἀπ' αὐτοῦ κατὰ παραύξησιν διὰ πρώτου τοῦ μαλακωτέρου χρώματος, ἔπειτα τοῦ συντονωτέρου πρὸς τὰ ἐφεξῆς τῶν ἀπύκνων καὶ διατονικῶν· μαλακώτερα δὲ φαίνεται καθόλου τὰ μείζονα τὸν ἡγούμενον ἔχοντα λόγον καὶ συντονώτερα τὰ ἐλάττονα (34 f.); die beiden Passagen lauten in der lat. Übers. von J. Wallis (*Opera mathematica* III, Oxford 1699): „Generis autem prima distributio est quasi in Duo; prout aliud Mollius, aliud Intensius est. Estque Mollius, id quod Modum exhibet Constrictiorem: Intensius, quod Laxiorem. (*In eo scilicet soni intermedii propius adhærent gravissimo, adeoque molliores seu graviores sunt; in hoc, magis ab eo distant, adeoque sunt intensiores seu acutiores.*) Secunda *distributio* est quasi in tria: interposito quodammodo tertio, duobus jam dictis intermedio. Atque hoc quidem (*interjectum*) vocatur Genus Chromaticum: Reliquorum vero; Enarmonium *vocatur* id quod est eo Mollius; Diatonicum, quod Intensius" (30 a); „Jamque; cum genus Enarmonium sit omnium mollissimum: sitque, ab illo, quasi ad intensiora crescendo via, per mollius Chroma primum, deinde per Chroma intensius, & sic ad ea continue quæ sunt Spissi vacua seu Diatonica: Eaque, universim, appareant molliora, quæ rationem præcedentem habent majorem; intensiora vero, quæ minorem..." (37 b).

In der lat. Musiktheorie lassen sich später für die Zuordnung der Adjektive durus und mollis zu den griech. Tongeschlechtern und zuweilen gar für eine Parallelsetzung der mittelalterlichen Hexachorde (vgl. unten, IV.) mit ihnen wenigstens drei Möglichkeiten auseinanderhalten.

Erstens die Zuordnung von durus zur Diatonik und mollis zur Enharmonik; bei seinem Referat der aristoxenischen Dreiteilung der Tongeschlechter mißt A. M. T. S. Boethius der Diatonik das Attribut incitatus bei – anstatt durus wie in anderem Kontext (siehe unten) – und charakterisiert überdies das chromatische Tongeschlecht im Anschluß an Ptolemaios als solches, das an der Erregung gleichermaßen teilhabe wie an der Weichheit:

De inst. musica (um 500) V, 16: Cum igitur haec ita sint cumque generum divisio secundum eum sit duplex, unum quidem genus est mollius, aliud vero incitatius. Et mollius quidem est enarmonium, incitatius vero diatonicum. Inter haec vero consistit chromaticum incitatione mollitieque participans (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 365); vgl. Engelbertus Adm., *De musica* (zw. 1276 u. 1320) IV, 3 (GS II, 340 b), Jacobus Leod., *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25) V, 46 (CSM 3, V, 163), u. Ugolinus Urb., *Declaratio musicae disciplinae* (um 1430) V, 51 (CSM 7, III, 224);
vgl. Ptolemaios (*op. cit.*, III, 6), dem zufolge die Chromatik „cum Enarmonio quodammodo conjunctum est, remissione & mollitie; cum Diatonico vero, conversione atque intensione" („τό τε χρωματικὸν συνῆπταί πως καὶ τῇ κατὰ τὸ ἐναρμόνιον ἀνέσει καὶ μαλακότητι καὶ τῇ κατὰ τὸ διατονικὸν ἐπιστροφῇ καὶ συντονίᾳ...", ed. cit., 98; Übers. nach: Wallis, *op. cit.*, 137 b).

Im Einklang damit stellt G. Anselmi eine Verbindung zu den drei Hexachorden her, indem er zum einen das diatonische Tongeschlecht als das härtere apostrophiert, das die Sänger mit ♮ quadratum kennzeichneten, wohingegen sie das enharmonische *b* molle nennten, und zum anderen das chromatische Tongeschlecht als das natürliche, gleichsam zwischen den beiden anderen stehende auffaßt:

De musica (1434) III: Utuntur autem cantores triplici genere cantus qualiter hesterna diximus disputatione, diatonico et cromatico et enarmonico, etiam in citharis. Est vero d i a t o n i c u m quidem genus cantus durius et utens hoc cantor vocem exasperat, et nominant cantores genus hoc ♮ quadrati... Est vero genus secundum e n a r m o n i c u m quod *b* mollis vocant cum vocem remollit cantor suavem agens. Tertium est genus c r o m a t i c u m appellatum quod n a t u r e dicunt, estque quasi medium inter diatonicum et enarmonicum (ed. Massera, Florenz 1961, 153 f.); vgl. Fr. Gaforis Kritik in *Practica musice* (Mailand 1496, f. a vi f.).

Zweitens die weitaus häufigere Zuordnung von durus zur Diatonik und mollis zur Chromatik; nach vereinzelten Belegen für das entsprechende Substantiv mollities (A. Th. Macrobius, *Commentarii in Somnium Scipionis*, um 400, II, 4, 13; ed. Willis, Lpz. 1963, 109) und das Adjektiv mollis allein (Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, vor 439, IX, 959; ed. Willis, Lpz. 1983,

369) darf als zentraler Beleg ein Passus bei Boethius gelten, demzufolge die Diatonik „beträchtlich härter und natürlicher" sei, die Chromatik aber „sich von jener natürlichen Anspannung bzw. Stimmung entfernt und in eine weichere herabfällt" (wohingegen die Enharmonik das „bestens und passend verbundene" Tongeschlecht darstelle):

op. cit. I, 21: Sunt autem tria [genera melorum]: diatonum, chroma, enarmonium. Et diatonum quidem aliquanto durius et naturalius, chroma vero iam quasi ab illa naturali intentione discedens et in mollius decidens, enarmonium vero optime atque apte coniunctum (ed. cit., 212 f.); Boethius übers. dabei möglicherweise aus der verschollenen *Introd. musicae* von Nikomachos (vgl. JanS, 238, u. C. Bower, *Boethius and Nicomachus...*, Vivarium XVI, 1978).

Diese Entgegenstellung von mollis und durus wird von der 2. Hälfte des 9. Jh. an (Remigius Aut., *Commentum in Martianum Capellam*; ed. Lutz, Leiden 1965, 345 bzw. 347) beispielsweise über Bern von Reichenau (*De mensurando monochordo*, vor 1048; Divitiae Musicae Artis A, VIa, 42 f.; vgl. Anon., *Quaestiones in musica*, um 1100, ed. Steglich, Lpz. 1911, 68, u. Frutolfus, *Tonarius*, um 1103, ed. Vivell, Wien 1919, 86) bis ins 17. Jh. überliefert (vgl. J. Burmeister, *Musica αὐτοσχεδιαστική*, Rostock 1601, f. Y 2', oder die im Abschn. IV. zit. Textpassage von J. Kepler).

Drittens die vereinzelte Zuordnung von durus zur Enharmonik und mollis zur Chromatik; an den (oben angeführten) Passus bei Macrobius anschließend, identifiziert der anon. Autor eines durch den Kopisten J. Wylde bekanntgewordenen Trakt. von den drei Hexachorden den cantus ♮ quadratus oder durus mit der Enharmonik (wegen ihrer „Schwierigkeit"), den cantus B mollis mit der Chromatik (infolge der „verrufenen Weichheit") und den eigentlichen, natürlichen cantus mit der Diatonik (aufgrund der „natürlichen Anordnung der Ganz- und Halbtöne"):

Musica manualis cum Tonale (vermutlich weit nach 1220) XIII: ♮ quadrata seu dura, quam solo b mollis genuit differentia, videtur enarmonico generi respondere, quod propter sui difficultatem... dicitur in dissuetudine abisse...
B mollis, quae nomen ex re trahit, quia cantum mollificat, cromatico generi videtur alludere, quod et ipsum, propter infamem mollitiem lascivosque progressus ab usu recessit ecclesiastico...
Proprius cantus sive naturalis bene congruit generi diatonico, quod solum propter naturalem tonorum semitoniorumque dispositionem moderatamque suavitatem sibi vendicat usus ecclesiasticus (CSM 28, 68 f.); vgl. Anon., *Quattuor principalia musicae* (spätes 14. Jh.) II, 14 (CS IV, 213 b ff.), Anon., *De origine et effectu musicae* (frühes 15. Jh.; ed. Reaney, MD XXXVII, 1983, 110), u. J. Turmair [Aventinus], *Musicae rudimenta* (Augsburg 1516, f. B ij').

Lit.: J. Smits van Waesberghe, Bern I im Labyrinth d. drei genera, in: Bernonis Augiensis de mensurando monochordo, Divitiae Musicae Artis A, VIa, 30 ff.; ders., Relazione ined. di una lezione di Guido d'Arezzo sulla teoria della musica, Note d'arch. per la storia mus. XIII, 1936.

II. Seit dem späten 9. Jh. wird das lat. Adjektiv durus – nur bei Guido Aret. in Verbindung mit mollis als Pendant – in vielfältigem Kontext und auf eher vokabulare Weise gebraucht; ohne erkennbaren Zusammenhang mit anderen Bedeutungen (mit einer Ausnahme) zielt es jeweils auf ein zumeist pejorativ verstandenes ästhetisches Moment sowohl in kompositions- wie rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht, wobei die eingangs erwähnte Verwendung von durus in der Rhetorik zuweilen mit hineinspielen dürfte.

So begegnet in der ins späte 9. Jh. zu datierenden *Musica enchiriadis* das Adjektiv (neben anderen) in einer nicht näher erläuterten Zusammensetzung mit neuma für Tonfolgen, um harte oder künstlich gearbeitete Dinge zum Ausdruck zu bringen:

Nam affectus rerum, quae canuntur, oportet, ut imitetur cantionis effectus: ut in tranquillis rebus tranquillae sint neumae, laetisonae in iocundis, merentes in tristibus; quae dura sint dicta vel facta, duris neumis exprimi... (ed. Schmid, München 1981, 58).

Guido (*Micrologus*, 1025/26, cap. XVIII) unterscheidet innerhalb seiner Mehrstimmigkeitslehre zwischen einer „von manchen gebrauchten" („quidam... utuntur", CSM 4, 197) diaphonia, dem modus durus als starrer Art, weil das Organum beständig in der Unterquart zum Cantus hinzutrete, und seinem eigenen modus mollis als geschmeidiger Art, bei der zwar Halbton und Quinte nicht erlaubt seien, dafür aber Ganzton, große und kleine Terz sowie Quart:

Superior nempe diaphoniae modus durus est, noster vero mollis, ad quem semitonium et diapente non admittimus, tonum vero et ditonum et semiditonum cum diatessaron recipimus... (201).

Die Formulierung „harte Stimmen der Menschen" bei Johannes Affl./Cotto bezieht sich auf die weniger geschmeidigen Stimmen der Nordländer, die Halbtöne „möglichst vermeiden", über die sich Menschen mit geschmeidigen Stimmen „am meisten freuen" (womit hier die im Abschn. III. (1) dargestellte Zuordnung von durus zum Ganzton anklingt):

De musica cum tonario (um 1100) XXI: Iam vero manifestum est quod durae hominum voces et incompositae semitonia quam maxime devitant; qui autem flexibiles habent voces, semitoniis plurimum gaudent... (CSM 1, 137).

Insbesondere begegnet der Ausdruck durus zusammen mit dem Begriff der Dissonanz, die als „harter Zusammenstoß (von Stimmen)" interpretiert wird:

Anon. St. Emmeram, *De musica mensurata* (1279) III: Pausa inventa fuit... propter duram vocum collisionem seu discordantiam evitandam... (ed. Yudkin, Bloomington u. Indianapolis 1990, 244);
Anon. (ex traditione Franconis), Trakt. mit dem Incipit „Quandocumque punctus quadratus" (spätes 13. Jh.): Consonantia est diversorum sonorum sibimet permixtorum; dissonantia dura collisio (ed. Seay, Colorado Springs 1978, 32; vgl. CS I, 311 b).

Bis in die dtsch. Musiktheorie des 18. Jh. läßt sich diese Verwendung beobachten, etwa bei J. Kuhnau (*Texte zur Leipziger Kirchen-Music*, 1709/10: „Harte Dissonantz"; ed. Richter, MfM XXXIV, 1902, 152) oder bei J. Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 153: „harte Dissonantz"; vgl. 48 u. 252). Im selben Konnex sind zwei Begriffe hervorzuheben: zum einen die seit der Wende 16./17. Jh. (mit frühesten Belegen bei G. Macque und E. Pasquini; vgl. A. Banchieri, *Cartella mvs. nel canto figvrato fermo, & Contrapunto*, Venedig 1614, 47 u. 103) nachzuweisende ital. Bezeichnung durezze für einen „fest umrissenen [Satz-]Typus, ...der dazu diente, sich mit dem in jener Zeit so brennenden Problem der Dissonanz-Akkordik, der *Seconda prattica* auseinanderzusetzen" (W. Apel, *Gesch. d. Orgel- u. Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, 414); zum anderen die nur bei Chr. Bernhard (*Tract. compos. augmentatus*, um 1660; ed. Müller-Blattau, Kassel [2]1963, 77 ff.) belegten Zusammensetzungen passus oder saltus duriusculus (Diminutivum von durus, ein wenig bzw. ziemlich hart), womit beidemal eine Stimmfortschreitung außerhalb der Ordnung gemeint ist, im einen Fall ein chromatischer Gang zu einem verminderten oder übermäßigen Intervall hin und im anderen Fall ein Sprung, der ein ebensolches Intervall umfaßt, oder ein Sextensprung (und größer).

III. Als Epitheta des Tonbuchstabens b begegnen die Adjektive durus und mollis – letzteres im frühen 11. Jh. zunächst allein und seit der 2. Hälfte des 13. Jh. mit seinem Antonym – zur präzisen TRENNUNG ZWEIER CLAVES INNERHALB DER DOPPELTONSTUFE BFAHMI, die als ein locus (in der Terminologie J. Tinctoris') in sich die claves bfa und hmi vereinigt (→ *Clavis* IV.). Ausschlaggebend für diese Bedeutung ist ein wahrnehmungspsychologisches Moment, indem der als weich apostrophierten und mit der Solmisationssilbe fa verbundenen Tonstufe eine (besondere) Weichheit oder Süße und der als hart bezeichneten und mit mi verknüpften analog eine Härte zuerkannt wird, weil im einen Fall der Ton b vom darunterliegenden a durch einen Halbtonschritt und im anderen Fall der Ton h durch einen Ganztonschritt erreicht wird.

Die zwei Tonstufen gelten teils als selbständig (vgl. die Pseudo-Odonischen Schriften *De musica* u. *Dialogus de musica* um 1000, wo – vom A gravis zählend – zwischen prima (= b) und secunda nona (= h) differenziert wird (GS I, 254 a bzw. 268 b), teils als auswechselbar; dabei wird oft das diatonische h als prädominierend angesehen, etwa von Guido Aret., der wohl erstmals den Ausdruck mollis in diesem Kontext verwendet und dem zufolge das b rotundum, weil es „weniger regulär" sei (als das ♮), das „hinzugefügte oder weiche" genannt werde:

Micrologus (1025/26) VIII: .b. vero rotundum, quod minus est regulare, quod adiunctum vel molle dicunt, cum .F. habet concordiam; et ideo additum est, quia .F. cum quarta a se .♮. tritono differente nequibat habere concordiam; utramque autem .b.♮. in eadem neuma non iungas.
In eodem vero cantu maxime .b. molli utimur... (CSM 4, 124).

Zunächst wird b molle vorzugsweise mit ♮ quadratum kontrastiert; laut dem anon. *Commentarius in Micrologum Guidonis Aret.* (zw. 1070 u. 1100) erweist sich das ♭ molle aufgrund der runden Form des Buchstabens als nicht so feststehend und kunstwürdig (wie das ♮ quadratum), weil es nicht regulär ist, sondern nur zur Bildung einer konsonanten Quarte über dem Ton F gebraucht wird:

Notandum quod liber duo .♭.♮. vicine apponens, unum rotundavit, alterum *quadravit*, quia rotundum et volubile est, minime stabile et fixum est. Ipsum .♭. rotundum non ita fixum et dignum in natura artis ostenderet, quia non est regulare sed usurpativum, necessitate illa, quia .F. non haberet concordiam per diatessaron in superioribus nisi per .♭. molle. .♮. vero quadravit, quia quadrum est, fixum et stabile est, ipsum .♮.quadratum fixum in natura artis et permanens ostenditur; ideoque .♭. molle, id est debile, appellari voluerit, quia arti non est regulariter innatum (ed. Smits van Waesberghe, Amsterdam 1957, 100); vgl. die *Versus de musica* (11. Jh.) mit dem Incipit „Ars est iam utillima" (Divitiae Musicae Artis A, Xa, 19).

Gemäß einem durch den Kopisten J. Wylde bekanntgewordenen anon. Trakt. wird ein Cantus, der zuvor durch den Ganzton (a – h) härter dahergeschritten sei, aufgrund des Halbtons a – b weich, weshalb der Ton (mit der Solmisationssilbe) fa den Namen b molle erhalte, während der Ganzton den Klang hart und rauh mache und folglich der Ton mi den Namen ♮ quadratum bekomme:

Musica manualis cum Tonale (vermutlich weit nach 1220) XV: Sed ut tonus a semitonio distingueretur, haec nota fa, semitonium faciens cum a quia cantum mollificat, qui prius per tonum durius incedebat, b mollis nomen

accepit eaedem litterae competenter ad hoc formatae supposita. Nota vero tonum resonans, scilicet mi, quia sonum durum facit et asperum, litterae suae quidem sicut prius sed ad differentiam b mollis taliter quadratae ♮ congrue supponitur (CSM 28, 71).

In dem Johannes de Garlandia zuzuschreibenden Trakt. *De plana musica* (um 1250) scheint zum erstenmal überhaupt im genannten Zusammenhang das Antonym ♮ durum aufzutreten („in *b fa*, ♮ *mi* sunt duo signa, *b* molle, vel rotundum, et ♮ durum, sive quadrum", CS I, 161 b). Eine klare terminologische Trennung zwischen den Gegensatzpaaren quadratus – rotundus (hinsichtlich der Form der Tonbuchstaben ♮ und ♭) und durus - mollis (hinsichtlich des ‚harten' bzw. ‚weichen' Klanges) läßt sich allerdings wohl frühestens 1271 feststellen; das zur Mäßigung der „Härte" des Tritonus F – h eingeführte ♭ rotundum heißt bei Amerus so „wegen solcher Gestalt", b molle jedoch „wegen des Klanges" (was analog für ♮ quadratus und ♮ durus gilt):

Practica artis musicae (1271) XVIII: ...nota quod b rotundum inventum fuit propter varietatem faciendam... Fuit etiam alia de causa inventum, scilicet ut duriciem tritoni, que est ab f gravi usque ad ♮ quadratum, temperaret; et dicitur b rotundum et ♮ quadratum propter talem formam et · durum et b molle propter sonum (CSM 25, 78); vgl. Johannes Boen, *Musica* (1357; ed. Frobenius, Stuttgart 1971, 51 f.), Mag. Szydlovita, *Musica* (15. Jh.; ed. Gieburowski, Posen 1915, 16 f.), u. J. Tinctoris, *Expos. manus* (1477 oder später), zit. unten, IV.

Laut B. Ramis de Pareja scheint jedoch bei „cantores" eine Gegenüberstellung von b molle und ♮ quadratum Usus zu sein, weswegen er nachdrücklich auf die „richtige Relation" von ♮ quadratum und ♭ rotundum sowie b molle und ♮ durum hinweist:

Musica pract. (Bologna 1482) I, 2, 2: ...secundo non faciunt rectam relationem nam quando dicunt b quadratum debent correspondenter dicere b rotundum et quando dicunt b molle{.} debent dicere ♮ durum et sic relatio recta fiet (f. b 6' f.; vgl. die Ed. von Wolf, Lpz. 1901, 28 f.).

Gleichwohl gelten die Begriffe mollis und rotundus bzw. durus und quadratus weitgehend als äquivalent und damit austauschbar, noch im 17. Jh. (vgl. O. S. Harnisch, *Artis musicæ delineatio*, Ffm. 1608, 15, u. N. Gengenbach, *Musica nova, Newe Singekunst...*, Lpz. 1626, 3).

(1) Spätestens gegen Ende des 11. Jh. löst sich das Begriffspaar durus – mollis aus dem zunächst unabdingbaren Konnex mit den Tonstufen h und b und dient zur DIFFERENZIERUNG ZWISCHEN GANZ- UND HALBTON allgemein. Im anon. *Commentarius in Micrologum Guidonis Aret.* (zw. 1070 u. 1100) wird die Bezeichnung b molle mit der „Zügellosigkeit und Weichheit des süßen Halbtons" begründet:

...inde etiam .b. molle dici volunt propter lasciviam et mollitiem dulcis semitonii (ed. Smits van Waesberghe, Amsterdam 1957, 137).

Ein gewisser Johannes beantwortet die Frage, warum der „weiche Halbton" inmitten der (vier) Ganztöne eines Hexachords plaziert sei – und nicht etwa am äußeren Ende –, mit einem Vergleich aus der Biologie, wonach auch bei natürlichen Dingen weichere Teile in der Mitte eingeschlossen seien:

Summa musicae (um 1300): Sed forte quæret aliquis, quare semitonium sic locatur in medio sex notarum prædictarum, quod nec in primo nec in fine? Ad hoc dicendum est cum philosopho, quod ars imitatur naturam; in naturalibus autem sic est, quod membra mollia in medio sunt locata & intra reclusa...: & cum semitonium mollem habeat sonum reliquarum aliarum notarum, in medio illarum potius, quam in extremitate locatur (GS III, 203 b; vgl. die Ed. von Page, Cambridge 1991, 155).

Mit durus oder mollis ist indessen nur jeweils eine von mehreren, teilweise korrelierenden Bestimmungen angesprochen, verbindet sich doch im Mittelalter mit dem Ganzton ferner das Attribut des Vollkommenen, Einfachen, Männlichen, und mit dem Halbton das des Unvollkommenen, Komplizierten, Weiblichen.
Eine ausdrückliche Gegenüberstellung von durus und mollis in bezug auf den durch die Solmisationssilben mi bzw. fa repräsentierten Ganz- und Halbton läßt sich verschiedentlich nachweisen, auch im dtsch. Sprachraum mit entsprechender Übers.:

Ugolinus Urb., *Declaratio musicae disciplinae* (um 1430) I, 14: ...et quoniam unum, scilicet, fa, mollius semitonium terminando aliud, scilicet, mi, tonum durius finiendo profertur, ex Latinis nostris B quod fa molli deservit B molle sive rotundum meruit nuncupari, reliquum vero quod ei opponitur duritate ♮ durum sive ♮ quadrum ex unius ad alterum differentia dicitur appellari (CSM 7, I, 36);
M. Agricola, *Musica Choralis Deudsch* (Wittenberg 1533) VIII: [Semitonium] Ist ein vnuolkomene secunda/ welche einen weichen laut von sich gibt... (f. C iij'); [Tonus] Ist ein jgliche secunda/ mi vnd fa ausgeschlossen/ Vnd heist ein volkomene secunda/ welche scharff vnd hart lautet (f. C iiij).

*

Exkurs: Die genannte Bedeutung von durus - mollis bestimmt überdies G. Dreßlers singuläre Differenzierung (innerhalb der perfekten Kadenzen) zwischen clausulae durae und molles, je nachdem ob Paenultima und Ultima im Tenor einen Ganz- oder Halbton auseinander stehen (*Præcepta Musicæ Poëticae*, hs. 1563/64, cap. VIII; ed. Engelke, in: Gesch.-Blätter für Stadt

u. Land Magdeburg XLIX/L, 1914/15, 233 f.); → *Kadenz* I. (2)(b).

*

(2) Darüber hinaus läßt sich für durus – mollis eine ÜBERTRAGUNG AUF ANDERE INTERVALLE beobachten, auf die eine analoge Zuordnung beider Adjektive zuzutreffen scheint wie bei Ganz- und Halbton:

B. Ramis de Pareja, *Musica pract.* (Bologna 1482) I, 2, 2: ...quando ab a in b faciunt semitonium illud b dicunt molle quia cum in arsym et thesim saltus fit per semitonium magis mollescit uox illa quam quando per tonum sicut a b molle a b quadrum dure⟨.⟩ sic etiam quando per semiditonum magis molle quam per ditonum{.} sicut g. b. molle. g. b quadre dure⟨.⟩ Similiter diathessaron magis molle quam tritonus. sicut f. b. molle. f. b. quadre durissime (f. b 6'; vgl. die Ed. von Wolf, Lpz. 1901, 28).

Zwar begegnen auch außerhalb des dtsch. Sprachgebiets gelegentlich entsprechende Formulierungen wie „spatii molli" (P. Aaron, *Lucidario in musica*, Venedig 1545, 8), „gradi molli" (N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, f. 82) oder „intervalla mollia bzw. dura" (A. Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, T. I, 598 u. 612). Dennoch handelt es sich hierbei um eine Tradition vorwiegend im deutschsprachigen Raum, wobei jener Wortgebrauch besonders dann in Erscheinung tritt, wenn die gegenüber den griech. Abstandsbezeichnungen (semiditonus, ditonus usw.) unspezifischeren Ordnungszahlen zur Intervallbezeichnung (wie secunda, tertia usw.) der Präzisierung bedürfen. Die vermutlich umfassendste Klassifizierung in dieser Hinsicht bietet der Auctor Lampadius, der in seinem *Compendium musices* (Bern 1537) acht Intervalle mittels der Adjektive durus und mollis paarweise einander kontrastiert (mollis und dura tertia, mollis und dura sexta, mollis und dura decima, mollis und dura decima tertia, f. B v') und überdies die quarta dura nennt (f. B vij').

(a) Die bereits im *Micrologus* von Guido Aret., dem darauf bezogenen anon. *Commentarius* und von Amerus (zit. oben, III.) angesprochene Notwendigkeit der Tonstufe b molle (wegen des darunterliegenden F) legt eine Zuordnung von durus zu h nahe und damit eine enge terminologische Verbindung des Substantivs duritia oder des Adjektivs durus mit dem TRITONUS ZUR KENNZEICHNUNG SEINER ‚HÄRTE' (→ *Tritonus* II. (3) u. (4)).
So heißt es in dem möglicherweise Alexander de Villa Dei zuzuschreibenden *Carmen de musica cum glossis* (vermutlich 13. Jh.):

Inter A ♮ quadrum ♭ molle extat illud acutum, / Duriciem trytoni maturet voce sonora (ed. Seay, Colorado Springs 1977, 6).

In der Folgezeit löst sich nicht nur der Ausdruck duritia (tritoni) aus diesem speziellen Kontext und meint nun jedes Tritonusintervall, sondern es erscheint auch das Epitheton durus bzw. durior oder hart zur Spezifizierung der Ordnungszahl quarta:

Anon. (ex traditione Johannis Holl.), unbetitelter Trakt. mit dem Incipit „Item diceres, quare musica studetur?" (Mitte 15. Jh.): *Tritonus* diffinitur sic: est saltus ab una voce in quartam dure et viriliter sonans (CS III, 424 b);
Ramis de Pareja, *op. cit.* (zit. oben, III. (2));
B. Bogentantz, *Collectanea utriusque cantus* (Köln 1515) III: Tritonus quarta durior (f. A iij);
M. Agricola, *Musica Choralis Deudsch* (Wittenberg 1533) VIII: [Tritonus] Ist ein harte vnd scharffe quarta/ welche vbel lautet... (f. D).

Allein schon aufgrund des Konsonanzcharakters der reinen Quarte und folgedessen ihrer Inkommensurabilität mit dem dissonanten Tritonus begegnet das Adjektiv mollis in Verbindung mit eben jener Quarte (als dem Tritonus gegenüber 'weiche[re]m' Intervall) vergleichsweise selten, etwa bei H. Glarean (*Δωδεκαχορδον*, Basel 1547, 19 f.: „quarta dura" u. „quarta mollior").

(b) Insbesondere wird das Begriffspaar durus – mollis zur Präzisierung derjenigen Intervalle herangezogen, bei denen eine große und kleine Spezies auseinandergehalten werden kann. Dies gilt hauptsächlich für das VERHÄLTNIS VON GROSSER ZU KLEINER TERZ (DITONUS UND SEMIDITONUS).
Bevor Ramis de Pareja anscheinend als erster die Adjektive hart und weich in diesem Sinne kontrastiert (vgl. oben, III. (2)), wird davon gesprochen, daß die große Terz „in den Ohren hart klingt" oder die kleine „weicher klingt" als jene:

Johannes de Grocheo, *De musica* (um 1300): Ditonus autem est concordantia... Quia tamen imperfecta est, eam dimisimus, et quia eius mixtio auribus dure sonat (ed. Rohloff, Lpz. [1972], 120);
Johannes de Olomons, *Palma choralis* (zw. 1404 u. 1409): Semiditonus... dicitur a semis et ditonus, quia imperfectius et mollius sonat quam ditonus (ed. Seay, Colorado Springs 1977, 32).

Auch diese Bedeutung wird bevorzugt im dtsch. Sprachgebiet bis ins frühe 19. Jh. tradiert und etwa von Mattheson auf eine härtere bzw. weichere Saitenspannung bei großer und kleiner Terz zurückgeführt:

M. Schanppecher, *Musica figurativa*, in: N. Wollick, *Opus aureum musice* (Köln 1501) IV, 2: Quo fit vt tercia mollis quam ipsi semidytonum nuncuparunt vnisonum exigit. et 3ª dura quam dytonum dixere quintam (f. h ij; vgl. die Ed. von Niemöller, Köln 1961, 22); vgl. J. Cochlaeus, *Musica* (um 1505; ed. Riemann, MfM

XXIX, 1897, 153), u. G. Rhaw, *Enchiridion utriusque musicae pract.* (Wittenberg [1517] 1538, f. D v);
J. Kepler, *Harmonices mvndi* (Linz 1619) III, 5: Ergò 5.8. [sc. $^5/_8$] et 5.6. habentur pro sexta et tertia molli: 3.5. verò et 4.5. pro sexta et tertia durâ sive asperâ; et sic etiam appellantur (Gesammelte Werke VI, München 1940, 135);
J. Mattheson, *Das Beschützte Orch.* (Hbg 1717): Die Benennung des *duri & mollis*, der harten und weichen *Tertiæ* kommt eigentlich daher/ weil bey dem Auffspannen einer Sayte *in Tertiam majorem*, dieselbe Sayte nothwendig härter angezogen; bey Herunterlassung aber in *Tertiam minorem*, solche Sayte von selbsten schlaffer und weicher wird (423 f., Anm. p); vgl. *Critica musica* (Hbg 1722–25, II, 156 ff.) u. *Kleine General-Baß-Schule* (Hbg 1735, 118);
J. H. Knecht, *Allgemeiner mus. Katechismus*... ([1803] Freiburg i. Br. [4]1816): Eine große oder harte Dritte [sc. Terz] aber enthält in Ansehung ihrer Klanggröße z w e y ganzen Töne... und klingt vollkommen wohl und munter... Eine kleine oder weiche Dritte aber... klinget unvollkommen wohl und traurig (65).

(c) Weitaus seltener dienen die Adjektive durus und mollis zur Unterscheidung zweier Arten von SEXTEN UND SEPTIMEN, wobei wiederum hart bzw. härter die jeweils größere Spezies und weich(er) die kleinere meint. Mit Hilfe des Adverbs dure erklärt M. Keinspeck die aus Ganzton und Quinte zusammengesetzte große Sext (*Lilium Musice plane*, Basel 1496, cap. VI, f. a vj'; vgl. die Ed. von Ammel, Marburg 1969, 119), für die Cochlaeus den Ausdruck sexta dura kennt (*Tetrachordum Musices*, Nürnberg [1511] 1512, f. A v). Differenziert letztgenannter überdies begrifflich zwischen septima dura und mollis, so Lampadius und Kepler wie gesehen zwischen sexta dura und mollis.

(3) Um die in der kompositorischen Praxis immer stärker einbezogenen chromatischen Alterationen adäquat benennen zu können, begegnet zunächst allein das Adjektiv mollis (oder eine daraus abgeleitete andere Wortform) und erst spät das Antonym durus zur KENNZEICHNUNG ALTERIERTER TONSTUFEN.
Elias Salomo bedient sich des Verbs mollificari zur Benennung der Tonstufe es („wenn e erweicht wird, das zu erweichen keinesfalls zugelassen werden darf"); dieselbe Tonstufe, auf der die Organumstimme schließen könne, bezeichnet der Anon. 4 in Zusammenhang mit der Unterscheidung zweier hinzugefügter Töne (je eines „sinemenon" vor h und e) mit dem durch einen entsprechenden konjekturalen Zusatz präzisierten Ausdruck e molle:

Scientia artis musicae (1274): Item alio modo contaminatur cantus, quando mollificatur E. quod nullo modo patitur mollificari (GS III, 61 b; vgl. 50 a f.);
Anon. 4 (9. Jahrzehnt d. 13. Jh.): ...sit cantus vel tenor CC, signa gravia: organum incipiet per diapason in c acuto contra primum C praedictum, et potest terminari... in ⟨E⟩ molle per deutera sinemenon sicut c ⟨E molle⟩ per semiditonum... (ed. Reckow, Wiesbaden 1967, 71).

Längere Zeit begegnet ausschließlich b mollis für alle üblicherweise mit dem Begriff Halbton belegten Alterationen:

Fr. Gafori, *Theorica musice* (Mailand 1492) V, 5: Sunt igitur in monocordi instrumento complures huiusmodi clauiculæ: quas nonnulli fictas uoces. Alii b molles duxere nominandas: Alii autem proprius & conuenientius semitonia dicunt... (f. i iii); vgl. A. Schlick, *Spiegel d. Orgelmacher u. Organisten* (Speyer 1511, f. e iij').

Die deutliche Trennung zwischen molle für die Erniedrigung und durum für die Erhöhung eines diatonischen Stammtones läßt sich offenbar nicht vor dem Ende des 17. Jh. nachweisen. J. G. Ahle kategorisiert in den separat paginierten Anm. zu einer von ihm hg. Schrift seines Vaters J. R. Ahle die 19 claves in 7 natürliche (c, d, ...h) sowie 12 künstliche und unterteilt letztere in 7 „harte oder besser erhöhte" (cis, dis, ...his) und 5 „weiche oder schlaffe" (des, es, ...b) claves:

Kurze/ doch deutliche Anleitung zu d. lieblich- u. löblichen Singekunst (Mühlhausen 1690): Die künstlichen oder gekünstelten *Claves* sind zweierlei: *Duræ seu Acutæ potiùs, & Molles seu Remissæ*, harte oder vielmehr scharfe/ und weiche oder gelinde (22).

Dieser Wortgebrauch, den eher retrospektiv orientierte Musiktheoretiker wie Th. B. Janowka (*Clavis ad Thesaurum Magnæ Artis Musicæ*, Prag 1701), M. Vogt (*Conclave thesauri magnæ artis musicæ*, Prag 1719) oder J. Riepel (*Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Ffm. u. Lpz. 1755) aufgreifen, dürfte zu jener Zeit auf Deutschland beschränkt sein und verschwindet im Laufe des 18. Jh. völlig zugunsten der heutigen Tonbenennungen. Gleichwohl haben sich seither in romanischen Sprachen entsprechende Epitheta (frz. bémol, ital. bemolle u. span. bemol) zu den mittels Solmisationssilben benannten diatonischen Tonstufen für deren Erniedrigung um einen Halbton etabliert.

(4) Zielen die Adjektive quadratum und rotundum auf die Gestalt der betreffenden Vorzeichen ♮ bzw. ♭ ab, so akzentuieren durus und mollis vor allem und zunächst innerhalb der Musica ficta (→ *Musica falsa / musica ficta*) die MIT DER SETZUNG VON AKZIDENTIEN (SIGNA) EINHERGEHENDE ÄNDERUNG DER SOLMISATIONSSILBE (und zwar in mi bei Erhöhung und in fa bei Erniedrigung eines diatonischen Stammtones).
Auch in diesem Sinne läßt sich zuerst allein die Zusammensetzung ♭ molle (mit ♮ quadr[at]um als Pendant) nachweisen:

Anon. (ex traditione Franconis), Trakt. mit dem Incipit „Quandocumque punctus quadratus“ (spätes 13. Jh.): Sunt enim duo signa falsae musicae, scilicet, ♭ molle et ♮ quadratum (ed. Seay, Colorado Springs 1978, 32; vgl. CS I, 312 a);
Anon., *Arte del canto llano* (um 1400): Axi matex avem dos senyals. La vna es de bemol e l'altra de becayre (ed. Gümpel, in: Span. Forschungen d. Görresges. I, 24, Münster 1968, 302 [B]).

Zusammen treten beide Ausdrücke h durum und b molle in einem Kontrapunkt-Trakt. (14. Jh.) mit dem Incipit „Quot sunt concordationes“ auf bei der Darstellung, wie kleine Terzen und Sexten vorab durch Hinzufügen des Zeichens ♮ durum im Diskant zu perfizieren bzw. große Terzen und Sexten durch b molle zu imperfizieren seien, um dann in perfekte Konsonanzen aufgelöst zu werden (CS III, 72 a ff.; vgl. H. Riemann, *Gesch. d. Musiktheorie*, Bln [2]1921, 266 f.). In einem mhd. Musiktrakt. (Mitte 15. Jh.) im Cod. Ratisbonensis 98[th] mit dem Incipit „Zu lernen dy figurlichen musica“ sind als „zaichen“ „♯ ♮ dur hert“ und „♭ mol waich“ angeführt (ed. Denk, *„Musica getutscht“*..., München 1981, 30).
Oftmals werden ♭ rotundum und molle sowie ♮ quadrum und durum jeweils als äquivalente Begriffe behandelt:

Prosdocimo de' Beldomandi, *Contrapunctus* (1412): Item sciendum quod signa huius ficte musice sunt duo, scilicet b rotundum sive molle et ♮ quadrum sive durum... (ed. Herlinger, Lincoln u. London 1984, 74); vgl. P. Aaron, *Lucidario in musica* (Venedig 1545, f. 38).

Diese Übertragung von durus und mollis auf Akzidentien wie auch beispielsweise die Tatsache, daß die spätere Dichotomie der Tonskala in cantus durus und mollis lediglich in der Vorzeichnung besteht (♮ im einen und ♭ im anderen Fall; vgl. unten, IV. (2)), verleiten bis in die jüngere Zeit zu der noch von J. Handschin (*Der Toncharakter*, Zürich 1948, 14) monierten Annahme, daß die Bedeutung beider Ausdrücke ursprünglich von der Form der Akzidentien und Tonbuchstaben herrühre:

H. von Helmholtz, *Die Lehre von d. Tonempfindungen* (Braunschweig [1863] [6]1913): Daß die Namen D u r und M o l l nichts mit dem harten oder weichen Charakter der sich darin bewegenden Tonstücke zu tun haben, sondern sich nur auf die eckige und runde Form der Zeichen ♮ für unseren Ton h und ♭ für unseren Ton *b*, das *B durum* und *molle* der mittelalterlichen Notenschrift, beziehen, ist bekannt (355, Anm. 1); vgl. fast wörtlich E. Becker, *Die Bedeutung von Dur u. Moll für d. mus. Ausdruck* (Zs. für Ästhetik u. allgemeine Kunstwiss. V, 1910, 216).

Genau wie im Zusammenhang mit den im vorangegangenen Abschn. dargestellten alterierten Tonstufen lebt bis heute nur im romanischen Sprachgebiet die Bezeichnung b molle (in denselben Übers.) für das ♭-Vorzeichen weiter.

IV. In direkter Übernahme der Konnotationen von durus und mollis in Zusammenhang mit den Tonstufen h bzw. b (vgl. oben, III.) begegnet dieses Begriffspaar im Bereich der in ihrer Dreiteilung spätestens um 1250 vollständig ausgebildeten Hexachordlehre zur Bezeichnung des hexachordum durum oder durale (g a h c d e) und hexachordum molle oder mollare (f g a b c d), also der beiden Hexachorde, die sich in signifikanter Weise durch das alternative Auftreten der Tonstufe h oder b voneinander unterscheiden (demgegenüber im dritten hexachordum naturale oder proprium [c d e f g a] keine der beiden Tonstufen auftritt).
In einigen nicht genauer datierbaren Quellen aus dem 13. Jh. begegnet der Ausdruck b molle – dem als Pendant b bzw. ♮ quadr(at)um zunächst allein und später austauschbar mit durus gegenübersteht –, so in einer Darstellung der Guidonischen Hand im Cod. Londinensis, British Library, Royal 12.C.VI (spätes 13. Jh. [Datierung laut RISM, B/III/4], f. 52[r]), bei der die Anfangstöne c, f und g der betreffenden Hexachorde durch die Beischriften „proprius cantus“, „b molle“ und „b quadratum“ markiert sind (Faks. in: J. Smits van Waesberghe, *Musikerziehung*, Musikgesch. in Bildern III, 3, Lpz. 1969, 139):

Anon., *Metrologus* (13. Jh.): Item in his duabus litteris .F. fa ut gravi et .f. fa ut acuta incipit cantus per .b. rotundam quam .b. mollem vocamus... Unde versus: Ter .g. ♮. quarre bis .c. properchant .f. duo .b. mol (ed. Smits van Waesberghe, Amsterdam 1957, 71);
Johannes de Garlandia, *De plana musica* (um 1250): Sunt autem in omni cantu tres proprietates, cum iste tres a demonstratione et evidentia totius cantus sufficiant, scilicet ♮ quadrum, natura vel proprius cantus, quod idem est, et bemolle (CS I, 158 b).

Das Gegensatzpaar b mollis – ♮ durus läßt sich in einem möglicherweise Alexander de Villa Dei zuzuschreibenden Gedicht und einem durch den Kopisten J. Wylde bekanntgewordenen anon. Trakt. nachweisen:

Carmen de musica cum glossis (vermutlich 13. Jh.): Tres cantando modos non plures nunc reperimus, / Per ♮ quadratum, naturam, ♭ quoque molle. / C dat naturam, dedit ut F ♭ sibi molle, / G quoque ♮ durum: sic cantum noscite purum (ed. Seay, Colorado Springs 1977, 3);
Musica manualis cum Tonale (vermutlich weit nach 1220) XIII: Tribus modis tanquam regulis omnia cantuum genera reguntur, videlicet: ♮ quadrata, quam quidem ♮ duram nuncupant propter eius contrariam b mollem; proprio cantu, quem naturam dicunt; et b molli (CSM 28, 68); zur Parallelsetzung mit den griech. Tongeschlechtern vgl. oben, I. (2).

Die uneinheitliche, immer wieder andere Begriffe miteinander konfrontierende Bezeichnungsweise setzt sich auch in der Folgezeit fort; abgesehen von der Gegenüberstellung von ♮ quadrum und b rotundum wird b molle entweder mit b durum oder ♮ quadratum kontrastiert:

Lambertus, *Tract. de musica* (um 1275): Unde proprietas, ut hic sumitur, nihil aliud est quam differentia; et sunt tres species differentiarum, scilicet: *b* durum, *b* molle et natura (CS I, 255 b); vgl. Philippe de Vitry, *Ars nova* (um 1320; CSM 8, 19), Jacobus Leod., *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25) VI, 64 (CSM 3, VI, 176), u. Anon., *Quatuor principalia musicae* (spätes 14. Jh.) III, 8 (CS IV, 222 b).

Hieronymus de Moravia (*Tract. de musica*, zw. 1271/74 u. 1289, cap. XII; ed. Cserba, Regensburg 1935, 50) führt als alternative Wortform für durus das Adjektiv duralis ein, das sich in der Folgezeit weitgehend etabliert, wohingegen alternative Wortformen zu mollis seltener begegnen: mollialis bei Gobelinus Person (*Tract. musicae scientiae*, 1417; ed. Müller, KmJb XX, 1907, 183 a f.) und in einem ital. Kontrapunkt-Trakt. (2. Hälfte 15. Jh.) mit dem Incipit „Conscioscia cossa" (ed. Seay, Colorado Springs 1977, 11 f.) sowie mollaris bei Fr. Gafori (*Extractus parvus musice*, vor 1474; ed. Gallo, Bologna 1969, 113) u. Adam von Fulda (*De musica*, 1490, II, 2; GS III, 343 b).

Als eine für das ausgehende 15. Jh. exemplarische Definition der Begriffe durus und mollis, insbesondere in ihrer Einschränkung auf proprietas, den in der Musiktheorie auch anderweit geläufigen (→ *Proprietas* (Notationslehre)), hier für die Hexachordarten maßgeblichen Begriff, sei die von J. Tinctoris angeführt:

Expos. manus (1477 oder später) V: Quoad quartum, proprietas est vocum deducendarum quaedam singularis qualitas. Tres autem sunt proprietates, scilicet ♮ durum, natura et ♭ molle...
Et hic notandum quod ♮ quadrum et ♮ durum, ♭ rotundum et ♭ molle multum differunt, namque ♮ quadrum et ♭ rotundum sunt nomina clavium, sic dicta ab eorum forma..., sed ♮ durum et ♭ molle nomina sunt proprietatum, sic dicta a qualitate vocum fa et mi in locis praedictarum clavium canendorum (CSM 22, I, 44).

B. Ramis de Pareja zufolge hat der von ihm mit Mag. Osmensis titulierte Musiktheoretiker Pedro de Osma in Rückgriff auf A. M. T. S. Boethius die drei proprietates mit den drei griech. Tongeschlechtern in Parallele gesetzt, was mit G. Anselmis Identifizierung augenfällig übereinstimmt (vgl. oben, I. (2)), von Ramis jedoch (wie bereits früher) abgelehnt wird:

Musica pract. (Bologna 1482) I, 2, 6: preterea iste magister osmensis iam allegatus dicit iste tres proprietates scilicet ♮ durum b molle et natura sic se habent sicut illa tria genera melorum que ponuntur a boetio scilicet diatonicum chromaticum et enharmonicum quoniam diatonicum quod aliquantulum durius est dicit ♮ quadrati similitudinem tenere: enharmonium uero quod magis ad molle coaptatum est b molli comparat{.} chromaticum uero quod inter utrumque medium tenet nature imaginem seruat. hoc aut iam cum in studio legeremus salmantino praesente et coram eo redarguimus (f. c 5'; vgl. die Ed. von Wolf, Lpz. 1901, 42).

Die Begriffstrias durus – mollis – naturalis überträgt J. Hothby (*Tract. quarundam regularum artis musicae*, um 1472; vgl. K. Berger, *Musica ficta*..., Cambridge 1987, 25) auf die Unterscheidung dreier Halbtöne, je nachdem in welchem Hexachord (und nur dort) sie auftreten; gemäß den gleichnamigen Hexachorden benennt also semitonium durum den Halbtonschritt h – c, molle den Schritt a – b und naturale den Schritt e – f. Im Verlauf der Auseinandersetzung um diese von Ramis (loc. cit.) abgelehnte und von Hothby (*Excitatio quaedam musicae artis per refutationem* und *Epistola*, um 1482) verteidigte Bezeichnungsweise differenziert N. Burzio (*Musices opusculum*, Bologna 1487, I, 20, f. c vi'; vgl. die Ed. von Massera, Florenz 1975, 90 f.) seinerseits zwischen festeren Halbtönen („stabilia": h – c, e – f) und beweglicheren („mobilia": a – b), womit er für mollis irrtümlicherweise eine etymologische Herleitung (von mobilis durch Synkope) propagiert, die zwar von Spataro kritisiert wird, gleichwohl später wiederkehrt:

G. Spataro, *Honesta defensio in Nicolai Burtii parmensis opusculum* (Bologna 1491): Tu uoi ethimologizare lo uocabulo .b. molle che uoglia dire .b. mobile quasi per sincopa .e. ♮. durale quasi durabile pur cussi. In questo cognoscerai lignorantia tua (f. 26' f.);
S. de Quercu, *Opvscvlvm mvsices* (Wien 1509): Sed dicitur bmol/ a mobilitate: nam moueri potest & ordinari/ quocumque in loco: in lineis aut in spaciis/ secundum cantoris exigentiam (f. b'); vgl. WaltherL (Lpz. 1732, Art. *b ⟨ro⟩tondo*, 61 a f.).

Neben dem weiterhin nachzuweisenden lat. Begriffspaar durus – mollis (vgl. noch WaltherL, loc. cit., Art. *Hexachordum durale* bzw. *mollare*, 313 a) finden im 16. Jh. entsprechende Übers. Eingang in die einzelnen europäischen Kultursprachen, im Dtsch. wie im Franz. überwiegend von beiden Ausdrücken, im Ital. und Engl. meist nur von b molle:

Anon. Kod. Fiecht (um 1525): Aber merk, das dreyerlaÿ gesang ist: das erst haist ♮-duralis, ain hertt scharff gesang, und dem gesang gehört zw das la und das mi, die mussen alberzu starck und hertt gesungen werden. Das ander gesang haist cantus ♭-mollis und ist ain senfft linn gesang und dem gehört zw das fa und das ut, die mus man alberzu senfft und linn singen (ed. Federhofer-Königs, *Ein musiktheor. Fragment*..., Fs. W. Wiora, Kassel 1967, 178; vgl. die Ed. von Denk, *„Musica getutscht"*..., München 1981, 67); vgl. M. Agricola, *Musica Choralis Deudsch* (Wittenberg 1533, f. B ff.); linn bzw. lind als adäquate Übers. von mollis befürwortet noch G. E. Lessing (Sämtliche Schriften V, Bln 1838, 308);
G. Del Lago, Brief an Fra Nazaro (6.8.1533): ...dove lui definisce le tre proprietati del canto, cioè di natura, di b molle, et di b duro... (zit. nach: *A Correspondence of Renaissance Musicians*, hg. von B. Blackburn [u. a.], Oxford 1991, 815);
G. M. Lanfranco da Terenzo, *Scintille di Mvsica* (Brescia 1533): Si canta per .b. molle... per natura... per ♮. quadro... (7);

L. Bourgois, *Le droict chemin de mvsiqve* (Genf 1550) I: Il y a aussi troys chantz, l'vn de b mol, l'autre de ♮dur, & l'autre neutre (f. A 5'); vgl. M. Guilliaud, *Rvdiments de mvsiqve pract.* (Paris 1554, f. A iij);

Th. Morley, *A Plaine and Easie Introdvction to Pract. Mvsicke* (London 1597) I: *Phi.*[*lomathes*] Which be the three properties of singing?

Ma.[*ster*] *b quarre. Properchant.* and *b molle* (4).

*

Exkurs: Mit einer singulären Bedeutung, die weder der in der Hexachordlehre noch der späteren Skalenordnung (vgl. unten, IV. (2)) zu rubrizieren ist, die aber auf der ‚traditionellen' Bedeutung von durus und mollis beruht und gleichermaßen ‚moderne' Züge trägt (vgl. unten, IV. (3)), begegnet das Begriffspaar bei Francesco de Brugis in seinem Vorw. (ed. Massera, Florenz 1963) zu einem 1503/04 publ. Antiphonarium bei der Darstellung der sogenannten manus perfecta, mit deren Hilfe er alle zwölf Tonstufen innerhalb einer Oktave zu systematisieren versucht; die manus unterteilt er in einen ordo mollis (ausschließlich mit ♭-Vorzeichen), der die drei Hexachorde f g a b c d (also das alte hexachordum molle), b c d es f g und es f g as b c umfaßt, zweitens einen ordo naturalis (ohne Vorzeichnung), der die beiden Hexachorde g a h c d e und c d e f g a (also das hexachordum durum bzw. naturale) in sich begreift, und einen ordo durus (ausschließlich mit ♯-Vorzeichen), der die zwei Hexachorde a h cis d e fis und d e fis g a h beinhaltet.

*

(1) Seit dem ausgehenden 15. Jh. werden die Ausdrücke durus und mollis im Anschluß an ihre Bedeutung hinsichtlich der Hexachorde übertragen auf die sechs SOLMISATIONSSILBEN (VOCES) ZUR MARKIERUNG DER JEWEILIGEN GANZ- ODER HALBTONBEZIEHUNGEN der durch sie repräsentierten Tonstufen, ähnlich wie sie bei den Tonstufen h und b vorliegen. Demnach wird das Attribut durus neben mi als dem Repräsentanten von h (mit Ganzton unter und Halbton über sich) ebenfalls la zugesprochen – gemäß wohl der Solmisationsregel „una nota super la semper est canendum fa" – und das Attribut mollis außer fa als dem Repräsentanten von b (mit Halbton unter und Ganzton über sich) genauso ut; als sogenannte natürliche, eigentliche oder neutrale voces gelten re und sol mit einem Ganzton unter und über sich.

Berichtet Adam von Fulda, daß die Bezeichnungsweise bei „einigen" vorkomme, so ist sie offenbar doch erst bei ihm und in etwa zeitgleichen Texten greifbar:

Adam Fuld., *De musica* (1490) II, 2: Sunt tamen nonnulli, qui unicuique duas quasi sibi convenientes attribuunt voces; nam donant b. mollari *ut & fa*, naturali *re & sol*, ♮ durali *mi & la*... (GS III, 343 b); eine ähnliche Klassifikation läßt sich bis ins späte 14. Jh. zurückverfolgen, wenn in den anon. *Quattuor principalia musicae* ohne Zustimmung des Autors („recitando dico, non affirmando") ut und fa als „graves", re und sol als „circumflexas" sowie mi und la als „acutas" voces aufgrund eben der genannten Eigenschaften auseinandergehalten werden (III, 10; CS IV, 225 b);

Anon., *Musica bona choralis* (15. Jh.) II: Item syllabarum sex vocum duae dicuntur ♮-durales, scilicet mi et la, et duae naturales, scilicet re et sol, duae vero b-molles, scilicet ut et fa (zit. nach: K.-W. Gümpel, *Die Musiktrakt. Conrads von Zabern*, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [zu Mainz] Abh. d. Geistes- u. Sozialwiss. Klasse 1956, Nr. 4, Wiesbaden 1956, 17, Anm. 6); vgl. J. Keinspeck, *Lilium Musice plane* (Basel 1496, cap. IV, f. a iiij; vgl. die Ed. von Ammel, Marburg 1969, 116).

Die bis ins 18. Jh. zu verfolgende Tradition, in deren Verlauf die einzelnen voces nachgerade zu Charakteristika der betreffenden Hexachorde avancieren oder mitunter zu den verschiedenen Quartgattungen in Beziehung gesetzt werden, beschränkt sich vornehmlich auf die dtsch. Musiktheorie, ist jedoch vereinzelt ebenso in anderen Sprachen belegbar:

Anon. Kod. Fiecht (um 1525), zit. oben, IV.; vgl. J. Singer, *Ein kurtzer Auszug* (Nürnberg 1531), u. M. Agricola, *Musica Choralis Deudsch* (Wittenberg 1533, f. A vj');

J. Yssandon, *Traite de la Musique Pratique* (Paris 1582): Les voix de leur nature different triplement..., à sçauoir, vt, fa, moles, ré, sol, natureles, mi, la, dures... (f. 5');

J. H. Alsted, *Templvm mvsicvm: or the mus. synopsis* (London 1664) V: *Vt* and *fa* are flat *Voices* by *b moll*, because they emit a flat and effeminate Sound: *re* and *la* natural, because they afford a natural and middle Sound: *mi* and *la b* durales, because they make a sharp and manlike Sound (43);

J. H. Buttstett, *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia æterna* (Erfurt o. J. [1715/16]): Diese 6. Syllaben/ oder *Voces* nun/ nach ihren *Quarten* betrachtet/ werden *communi Musicorum consensu* getheilet

in { *durales* *mi, la* / *naturales* *re, sol* / *molles* *ut, fa* }

und werden mit einem Wort genennet *Hexachordum*... (120).

*

Exkurs: In einer speziellen Verwendungsweise, welche die eben dargestellte Bedeutung von durus - mollis mit zwei weiteren zu verknüpfen scheint, begegnet das Gegensatzpaar bei O. Gibel, *Propositiones mathematico-musicae* (Minden 1666), der eine rigorose Klassifizierung der Organistenclaves vornimmt, indem er zur Markierung der 12 Tonstufen innerhalb einer Oktave jeden der sieben claves-Buchstaben mit mollis und durus koppelt (c mollis, c durus, d mollis... b mollis, b durus). Ergänzend zu jener aus der primären Zuordnung von molle zur Tonstufe b und durus zu h sich ergebenden Übertragung auf die Solmisationssilben im Hexachordum naturale (e und a als voces durales sowie c und f als mollares) ist diejenige auf die Erhöhung bzw. Erniedrigung der diatonischen Stammtöne festzustellen (du-

rus bei cis, dis, fis, gis und mollis bei es, as; vgl. oben, III. (3)), so daß es zur Vervollständigung einzig im Fall der Tonstufen d und g des Zusatzes von mollis bedarf.

Lit.: A. GANSE, Der Cantor O. Gibelius..., Lpz. 1934; W. BRAUN, Dtsch. Musiktheorie d. 15. bis 17. Jh. II: Von Calvisius bis Mattheson, Gesch. d. Musiktheorie VIII/2, Darmstadt 1994, 86.

*

(2) Gleichfalls die Bedeutung von durus und mollis innerhalb der mittelalterlichen Hexachordlehre fortführend, wird seit dem 16. Jh. das Begriffspaar zur Zweiteilung der TONSKALEN IN EINE OHNE UND EINE MIT ♭-VORZEICHNUNG übernommen, die zugunsten jener Tonordnung nun in den Vordergrund musiktheoretischer Erörterungen rückt; danach wird mit dem Adjektiv durus die auf c beginnende „reguläre" Skala ohne Vorzeichnung belegt und mit mollis die auf f beginnende „transponierte" Skala mit einem ♭-Vorzeichen, womit die grundlegende Zuordnung von durus zur Tonstufe h und mollis zu b auch hier ununterbrochen noch Geltung besitzt. (Den beiden Tonleitern ist allenfalls als dritte die scala ficta mit zwei ♭-Vorzeichen hinzugefügt.)

Diese Bezeichnungsweise begegnet bei N. Wollick, der drei Skalen (scala ♮ bzw. b duralis, b mollis und ficta) auseinanderhält (*Musica gregoriana*, in: ders., *Opus aureum musice*, Köln 1501, I, 4, f. A vj; erweitert als: *Enchiridion musices*, Paris [1509] ²1512, f. a vii), und namentlich in der Nachfolge Heydens, dem zufolge eine solche Aufgliederung bequemer zu lehren sei:

S. Heyden, *Musicae, id est, Artis canendi* (Nürnberg 1537, ²1540 als *De arte canendi*) I, 4: [Cantionum genera] Sunt, qui tria numerant: Naturale, bmolle, & ♮durum. Alij his & quartum addunt, uidelicet Fictum. Nobis uero, ob commodiorem docendi modum, duo tantum constituisse satis esto, bmolle & ♮durum. secundum quod omnis cantus, ab initio aut b scriptum habet, aut non habet (19);

G. Dreßler, *Musicæ pract. elementa* (Magdeburg 1571): *Cur inuenta est hæc Diuisio* [in cantus durus und mollis]? Propter transpositionem Modorum. Nam omnis cantus durus est regularis, & omnis cantus mollis est transpositus... (f. C).

Außerhalb des dtsch. Sprachraums wird dem Ausdruck mollis wie in anderen Fällen auch zumeist als Pendant quadr(at)us gegenübergestellt (vgl. G. M. Lanfranco da Terenzo, *Scintille di Mvsica*, Brescia 1533, 5; S. Ganassi, *Regula Rvbertina*, Venedig 1542, XVI) oder incitatus (N. Vicentino, *L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, f. 47ʳ) und nur gelegentlich sein Antonym durus (A. Ornitoparchus, *His* Micrologvs, *or Introdvction*..., übers. von J. Dowland, London 1609, 14).

Im Einklang mit anderen Musiktheoretikern betont N. Gengenbach, daß das entscheidende Kriterium für die Epitheta durus und mollis die entsprechende Vorzeichnung sei und nicht etwa eine härtere oder weichere Klanggebung:

Musica nova, Newe Singekunst... (Lpz. 1626) III: Aus diesem allen ist leicht zu sehen/ daß zwischen *Cantu duro*, vnnd *Cantu molli* kein vnterscheid ist. Denn/ *Cantus durus* ist nicht härter zu singen/ klinget auch nicht härter als *Cantus mollis*, *Cantus mollis* auch nicht weicher/ als *Durus*. Sondern von dem *b rotundo*, in welchem allzeit *fa*, vnd dem ♮ *quadrato*, in welchem allzeit *mi* muß gesungen werden/ haben sie den Namen bekommen/ weil das *fa molliter*, das *mi duriter musiciret* wird (18).

Schon in Retrospektive und zugleich in Konflikt mit der seinerzeit neuartigen Bezeichnung zweier Tongeschlechter mit durus und mollis (vgl. unten, V.) referiert J. G. Walther die in Rede stehende Bedeutung:

WaltherL (Lpz. 1732): *Systema durum* oder *regulare* heisset dasjenige, in welchem der *h-Clavis* mit keinem *b* bezeichnet wird, sondern unverändert bleibet. Die erstere Benennung mag auch wohl statt haben in denen *Modis*, deren *terz* hart oder *major* ist (591 b);
Systema molle, oder *irregulare* u. *transpositum*, ist dasjenige, welches in der Verzeichnung im *h-Clave* ein rundes *b* hat. In Ansehung des *Modi* möchte man auch wohl die erstere Benennung denen beylegen, die eine weiche oder *tertiam minorem* habe (ibid.).

(3) Ausgehend von der Bedeutung von durus und mollis im Konnex mit Alterationen oder Akzidentien (vgl. oben, III. (3) u. (4)) und – wie im vorangegangenen Abschn. dargestellt – mit der Tonskala ohne bzw. mit ♭-Vorzeichnung wird in zugespitzter Form das Begriffspaar in der 2. Hälfte des 17. Jh. für TONARTEN ENTWEDER MIT ♯- ODER ♭-VORZEICHNUNG übernommen.

Abgesehen von einem Beleg um 1650, der vermutlich in J. R. Ahles verschollenem und nur in Übers. seines Sohnes bekanntgewordenem Lehrbuch (siehe unten) zu finden gewesen wäre, erklärt D. Speer (*Grund-richtiger*... *Unterricht Der Mus. Kunst*, Ulm [1687] ²1697, 20) neben den natürlichen Tonarten, wenn der betreffende Dreiklang auf der Tonika ohne jedes Vorzeichen auskommt (etwa C-dur, F-dur, G-dur, d-moll, e-moll, a-moll), als dur bzw. hart die Tonarten, bei denen entsprechend ein oder zwei ♯ vorgezeichnet sind (wie bei D-dur, E-dur, A-dur, H-dur), und als moll bzw. weich diejenigen mit einem oder zwei ♭ (wie bei Es-dur, B-dur, c-moll, f-moll, g-moll):

Wann ein Gesang hart oder scharff/ wird in allen Stimmen vornen her zum *C.* und *F.* ein doppelt Creutzlein gesetzt...
Wann ein Gesang weich oder gelind/ wird vornen her zu allen Stimmen zu dem *b.* oder *e.* ein *b.* gesetzt... (6);

vgl. J. R. Ahle, *Kurze/ doch deutliche Anleitung zu d. lieblich- u. löblichen Singekunst* (Mühlhausen 1690, 5 f.).

Daß dieser Wortgebrauch offenkundig längere Zeit gängig blieb, bezeugen wiederholte Einwände dagegen wie der von J. G. Walther, der diesbezüglich vom „gemeinsten Irthum" spricht (*Praecepta d. Mus. Compos.*, hs. 1708; ed. Benary, Lpz. 1955, 16), oder der von D. G. Türk:

Klavierschule (Lpz. u. Halle 1789): Es ist unrichtig, die Töne [sc. Tonarten], welche Kreuze vorgezeichnet haben, Dur- und die mit Been Molltöne zu nennen... (65, Anm. **).

V. Seit dem ausgehenden 17. Jh. bezeichnen – neben vereinzelten Belegen für bemol im Franz. – ausschließlich in der dtsch. Musiktheorie die Abbreviaturen dur und moll, die später ebenfalls als Nominalabstrakta (das Dur oder Moll) auftreten, jene die mittelalterliche Hexachord- und die ihr folgende Tonskalenordnung (vgl. oben, IV. u. IV. (2)) substituierenden zwei Tongeschlechter, deren primäres Unterscheidungskriterium die Terz über der Finalis (Tonika) ist (→ *Dominante – Tonika – Subdominante*), nämlich eine große bei den sogenannten Dur- und eine kleine bei den Molltonarten. Beide Ausdrücke, die im Kompositum Dur-Moll-Tonalität gekoppelt (→ *Tonalität* II. (3)) auf spezifische Art jenes System von insgesamt 24 Tonarten benennen, sind unterschiedslos als Epitheta divergierenden Begriffen wie Tonart, -leiter, -gattung und vergleichsweise spät erst Tongeschlecht zugeordnet.

Diese Bedeutung von dur – moll erwächst aus dem Zusammenschluß mehrerer früh angelegter Konnotationen dieses Begriffspaares: erstens die Unterscheidung des ‚harten' Ditonus vom ‚weichen' Semiditonus (vgl. oben, III. (2)(b)), die ihrerseits aus einer Differenzierung zwischen den Tonstufen h und b und dem damit verknüpften Ganz- und Halbton resultiert; zweitens die aus der Benennung alterierter Tonstufen sich ergebende Anwendung der Akzidentien ♮ bzw. ♯ durum bei Erhöhung und ♭ molle bei Erniedrigung eines Tones (vgl. oben, III. (3)); drittens die aus beidem hervorgegangene und in der Generalbaßpraxis des 17. Jh. übliche Kennzeichnung leiterfremder großer und kleiner Terzen in einem Dreiklang mittels der signa ♯ und ♭, beispielsweise der großen Terz fis über d oder der kleinen Terz es über c.

Ansätze zu einem Wortgebrauch im genannten Sinne finden sich im frühen 17. Jh.; so erwähnt J. Kepler in einem Brief vom 16.11.1607 an S. Calvisius „duo cantus genera, durum et molle" (*Briefe 1620–1630*, hg. von M. Caspar, Gesammelte Werke XVIII, München 1959, 456 f.), und präzisiert 1619, daß die Benennung von jenen Intervallen herrührt, die beide genera gegenseitig abgrenzen, der harten Terz und Sext einerseits und der weichen Terz und Sext andererseits (vgl. oben, III. (2)(b)). Darüber hinaus versucht Kepler nicht nur mit den zwei genera die griech. Tongeschlechter insofern zu charakterisieren, als die Diatonik dem cantus durus und die Chromatik dem cantus mollis entspreche – eine mit derjenigen in der Boethius-Nachfolge identische Zuordnung (vgl. oben, I. (2)); sondern Kepler mißt auch beiden genera bestimmte Affekte bei, dem genus mollis den Ausdruck weiblichen Erleidens und dem genus durus den des männlichen Handelns:

Harmonices mvndi (Linz 1619) III, 6: Haec sunt illa vulgo celebrata duo Cantus genera; et prior quidem dicitur cantus mollis, quia inveniuntur in eo ordinata ab imâ voce, intervalla, Tertia et Sexta, molles; posterior verò cantus durus, ab ejusdem denominationis intervallis eodem loco systematis octavae ordinatis...
De Veterum tribus illis Generibus, quorum haec Nomina, Diatonicum, Chromaticum, Enharmonium, hic consultò supersedeo dicere, ne confundam lectorem. Possis tamen Diatonicum interpretari, Cantum durum, Chromaticum, Cantum mollem... (Gesammelte Werke VI, München 1940, 137 f.);
ibid. III, 15: Mihi de naturalibus duobus cantus generibus sermo erit, Duri scilicet et Mollis; quae voces quos affectus cieant, ipsae produnt. Nam ut foemina ad patiendum potissimùm facta est, mas ad agendum, praesertim in generationis negocio; sic Molle genus passionibus animi foemineis, Durum actionibus virilibus accommodatur... (ed. cit., 174 f.).

Im Rahmen einer minuziösen Einteilung der Kirchentöne rubriziert J. Lippius die sechs „Simplices Modi Primarii Legitimi" einem „modus naturalior" oder „mollior", je nachdem ob die Modi – zum einen Ionisch, Lydisch, Mixolydisch, zum anderen Dorisch, Phrygisch, Äolisch – einen natürlicheren oder weicheren harmonischen Dreiklang (mit großer Terz unten und kleiner Terz oben bzw. umgekehrt) innehaben:

Synopsis mvsicæ novæ (Straßburg 1612): Legitimus [modus] est alius Naturalior qui tenet Triadem Harmonicam Naturaliorem: alius Mollior, qui Triadem Molliorem obtinet (f. I); vgl. unten, V. (2).

Ebenfalls im Kontext der Kirchentöne erscheinen bei M. Praetorius singulär die Tonartenbezeichnungen c ♮dur und f bmol (*Syntagma mus.* II, Wolfenbüttel 1619, 37); im Blick auf die Generalbaßpraxis bezieht er anderenorts dur – moll auf den Gesang bzw. cantus, den „*naturaliter*" eine große oder kleine Terz auszeichne:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Als/ wenn der Gesang an ihm selbsten ♮*dur* ist/ so darff die *Tertia major*, so *naturaliter* im ♮*dur* ohne das nothwendig zum G gebraucht werden muß/ nicht darüber gezeichnet seyn... Hinwiederumb aber in *Cantu Bmolli* ist die *Tertia minor naturaliter* allezeit verhanden... (132).

*

Exkurs: Die nicht-deutschsprachige Musiktheorie kann weitestgehend ausgeklammert werden, weil sie sich seit der Wende 17./18. Jh. im genannten Kontext wesentlich anderer Termini bedient. So etabliert sich anstelle von dur und moll zur Bezeichnung der zwei Tongeschlechter das Gegensatzpaar größer - kleiner, womit die jeweilige Größe der Terz über der Tonika akzentuiert wird. Frühe Belege im Franz. wie im Ital. lassen denn auch erkennen, daß majeur - mineur bzw. maggiore - minore zunächst als Epitheta des Begriffs Terz fungieren und erst allmählich eigenständige Begriffe werden.

J. Rousseau bestimmt in seiner *Methode claire, certaine et facile pour aprendre à chanter la musique* (Paris 1683) beispielsweise C-dur und c-moll noch als „C sol ut Tierce majeure bzw. mineure" und erst in der ca. 1710 publ. 5. Aufl. in abbreviierter Form als „C sol ut majeur bzw. mineur". Andere Theoretiker differenzieren in der seither üblichen Weise zwischen größerer und kleinerer Tonart (oder Modus), auf die alle Tonarten zu reduzieren seien und die sich entweder aufgrund einer großen oder kleinen Terz über der Tonika voneinander unterscheiden oder dadurch, daß die eine (nämlich dur) auf der Tonstufe c beginne (und folglich die große Terz e habe) und die andere (moll) auf d (mit der kleinen Terz f):

M. L'Affilard, *Principes très faciles pour bien apprendre la musique* (Paris [1694] [5]1705): Tous les Tons, ou Modes de la Musique se peuvent reduire à deux; Sçavoir au Ton majeur, & au Ton mineur. Le majeur procède par une Tierce majeure, & le mineur par une Tierce mineure, en commençant à monter par la Note finale (11);

E. Loulié, *Elements ou principes de musique* (Paris 1696): Quand la Piece de Musique finit par *Vt*, le Mode s'appelle *Mode Majeur*.

Quand la Piece de Musique finit par *Ré*, le Mode s'appelle *Mode Mineur* (65); vgl. Ch. Masson, *Nouveau traité des règles de la compos. de la musique* (Paris [1697] [3]1705, 9);

A. F. Bruschi, *Regole per il contrapunto* (Lucca 1711): ...che il Tuono può essere Maggiore, e Minore; Maggiore si chiama quello, la di cui Terza è Maggiore; all'incontro Minore sarà quello, la di cui Terza è Minore... (zit. nach: R. Groth, *Ital. Musiktheorie im 17. Jh.*, in: *Ital. Musiktheorie im 16. u. 17. Jh.*, Gesch. d. Musiktheorie VII, Darmstadt 1989, 367, Anm. 123).

Im Engl. gehen dem heutigen Begriffspaar major - minor die später auf die Alteration von Tonstufen eingeschränkten Ausdrücke sharp und flat voraus (vgl. J. Playford, *An Introd. to the Skill of Musick*, London [1654] [12]1694, 105); zum sehr frühen und überdies wegen der lat. Synonyme bemerkenswerten Beleg bei Chr. Simpson vgl. den nächsten Abschnitt.

Lit.: H. Schneider, Charles Masson u. sein „Nouveau traité", AfMw XXX, 1973.

*

(1) Erste Belege für dur – moll zur Kennzeichnung zweier divergierender Tongeschlechter offenbaren eine zögernde Aufnahme in die Musikterminologie und schwankende Verwendung, worauf etwa die wiederholte Feststellung hindeutet, daß diese Bezeichnungsweise aus der mus. Praxis herrühre (und nicht unbedingt für die Theorie tauge, wie bei A. Werckmeister latent anklingt), oder die bis weit in die 2. Hälfte des 19. Jh. hinein reichende Dominanz sowohl der genuin dtsch. Übersetzungen hart und weich als auch synonymer Begriffspaare wie groß – klein (bzw. lat. maior – minor).

Noch bevor sich der Wortgebrauch im deutschsprachigen Raum nachweisen läßt, begegnen singulär die lat. Antonyme durus und mollis in einer synoptischen Übers. bei Chr. Simpson, dem zufolge es nur zwei Tonarten gebe („This Key or Tone is called Flat or Sharp") gemäß der kleinen bzw. großen Terz über dem Grundton; im Lat. lautet dieser Passus:

The Division-Viol (London [1665] [2]1667) II, § 5: Omnis porro Melothesia ad Clavem aliquam seu Tonum reducitur... Tonus durus dicitur, cùm Tertia supra Notam Toni cardinalem dura est seu Ditonus. Tonus denominatur Mollis, si prædicta Tertia mollis fuerit seu Semiditonus (16 b).

Unter Hinweis auf einen franz. Einfluß kontrastiert A. Bertali zwei Toni (Tonarten), „einer per B moll, der ander per quadro", und nennt beispielhaft vier Tonarten:

Instructio Mus. (hs. 1676): Pro ultimo bin ich neben viellen anderen uirtuosi der französischen Meinung, daß nit mehr als zwey Toni seindt, einer per B moll, der ander per quadro von ihnen genendt. V[erbi] g[ratia]: aus den D Moll oder D Duro, aus den G Moll oder G Duro... (zit. nach: H. Federhofer, *Zur hs. Überlieferung d. Musiktheorie...*, Mf XI, 1958, 275).

So wie hier sich die Ausdrücke B moll und quadro gegenüberstehen, erscheint in frühen franz. Quellen selbst sporadisch bemol mit becarre als Pendant (vgl. G. Nivers, *L'art d'accompagner sur la basse continue pour l'orgue et le clavecin*, Paris 1689, 150, oder M.-A. Charpentier, *Regles de Compos.*, hs. um 1692, f. 12); für M. de Saint-Lambert sind beide Ausdrücke „keineswegs so passend" wie majeur – mineur, auch wenn sie „eventuell die gebräuchlichsten" seien:

Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin... (Paris 1707) IV: Quelques Musiciens au lieu d'user des termes de *majeur* & de *mineur* pour exprimer le mode d'un Air, se servent des anciens termes de *Becarre* & de *Bemol*. ...mais ces expressions qui sont peut-être les plus communes, ne sont pas neanmoins si convenables que les autres (27 a).

In seinem *Musicæ mathematicæ Hodegus Curiosus* (Ffm. u. Lpz. [1686] 1687) unterscheidet Werckmeister, bei dem erstmals das dtsch. Begriffspaar dur – moll aufzutreten scheint, „nun besserer Ordnung halben nach heutiger *compositions*-Arth nur 2. *modos*" (124), einen „*modus naturalis*" (mit

großer Terz über dem Grundton) und einen „*minus naturalis*" (mit kleiner Terz); die von Praktikern verwendeten Benennungen dur und moll lehnt er eigentlich ab, zumal der Ausdruck durus mißverständlich sei (womit er auf dessen Gebrauch in Zusammenhang mit Dissonanzen anspielen dürfte; vgl. oben, II.):

...wir können auch den einen *modum* nennen/ *perfectum*, den{n} andern *minus perfectum*: etliche *practici* nennen dieses *dur*, und *moll*. als c e g. ist c. *dur*. c. *emoll*. ⟨g⟩ ist c. *moll*. d fis a ist d *dur*. d f a ist d *moll*. Weil aber das Wort *durus* mit der *Harmonia* nicht überein kommt/ also daß/ wenn was traurigs gemacht wird/ man also fort saget: das ist gantz *dur*; da hingegen diese *Trias* so freudig und *perfect*, daß nichts drüber/ so haben wir denselben Namen nicht gern behalten wollen: allein weil diese *Termini* nun so in Gewohnheit bracht/ wird wohl dieser Name bleiben (125); vgl. *Die Nothwendigsten Anm. u. Regeln, wie d. Bassus continuus oder Gb. wol könne tractiret werden* (Aschersleben 1698, 45 f. u. 50).

Angaben wie die im Titel von J. H. Buttstetts Schrift *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia æterna* (Erfurt o. J. [1715/16]) oder auf dem 1722 datierten autographen Titelblatt von J. S. Bachs *Wohltemperirtem Clavier* („So wohl *tertiam majorem* oder *Ut Re Mi* anlangend, als auch *tertiam minorem* oder *Re Mi Fa* betreffend"; vgl. *Bach-Dokumente* I, Kassel 1963, 219), mit denen die Dur-Moll-Tonalität gemeint ist, zeigen, daß sich um 1720 die neue Bezeichnungsweise keineswegs durchgängig eingebürgert hat; noch 1755 kennt ein konservativer Musiktheoretiker wie J. Riepel zwar die vom Schüler propagierte Verwendung von dur - moll, verwirft sie als Lehrer jedoch zugunsten der älteren zur Markierung von Alterationen (vgl. oben, III. (3)):

Grundregeln zur Tonordnung insgemein (Ffm. u. Lpz. 1755): *Disc.*[*ipel*] Bey uns in Monsberg draussen nennen wir *E* mit Terz minor *E*^{mol}; und just deswegen, weil sie viel weicher und sanfter ist als *E* mit Terz major, welches wir *E*^{dur} nennen.
Præc.[*eptor*] Das weiß ich schon lang. Allein was schert sich ein Grundton um die Terz, *E* bleibt für je und allzeit ein pures *E*. *E*^{mol}. bleibt für je und allzeit ein *E*^{mol}... (4).

Zuungunsten von dur – moll werden in bestimmten dtsch. Theoretikerkreisen des 18. Jh. die genuinen Ausdrücke hart – weich sowie – in Anlehnung an die fremdsprachige Bezeichnungsweise – das synonyme Begriffspaar groß – klein bzw. maior – minor geradezu bevorzugt, bei Sorge etwa mit dem expliziten Hinweis auf Werckmeisters oben zit. Kritik oder bei Vogler mit einem entsprechenden Plädoyer für dtsch. Benennungen:

G. A. Sorge, *Vorgemach d. mus. Compos.* I (Lobenstein 1745): Denn diese 24. [Moden] reduciren sich auf nicht mehr als 2: *Modum majorem*, den Dur- und männlichen, und *Modum minorem*, den Moll- und weiblichen Ton oder Mode (22); Wegen der Benennung: Dur-Ton, Moll-Ton, bin ich Werckmeisters Meynung und halte davor, daß sie sich übel schicken: Denn wenn *Tertia major* die Herrschafft hat, so klingt es darum eben nicht *dur* oder harte, sondern frisch, freudig, oder, so zu reden, männlich. Ingleichen, wenn *Tertia min.*[*or*] herrschet, so klingt es eben nicht *moll* oder weich, sondern nur gelinde, gelassen, oder so zu reden, weibisch. Darum wäre es wohl nichts ungereimtes, wenn man sagte: *Modus masculinus, Modus femininus* (27);
G. J. Vogler, *Betrachtungen d. Mannheimer Tonschule* II (Mannheim 1779/80): Die Tonarten, die vorher *dur* und *moll* hiesen, erhalten bei uns die Namen harte und weiche (155).

Wie die unten in Abschn. V. (4) angeführten Zitate von J.-Le Rond d'Alembert (in Fr. W. Marpurgs Übers.) und J. Adlung paradigmatisch belegen, bedient man sich im Dtsch. überwiegend des Gegensatzpaares groß – klein, ignoriert also die fremdsprachigen Komparativformen, und nur in den seltensten Fällen der Antonyme größer – kleiner:

J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752) V, § 4: Die Tonart ist wie bekannt zweyerley, die harte, und die weiche, welche man insgemein Dur, und Moll benennet. Noch genauer könnte man sie, wie im Lateinischen, die größere und kleinere Tonart betiteln (53); vgl. J. Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule* (Hbg 1731), zit. unten im selben Abschnitt.

Bedenken gegen den Gebrauch von dur – moll im terminologischen Sinne verstummen nie völlig, so wie es zuweilen zu zweifelhaften etymologischen Erklärungen der Ausdrücke kommt:

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835), Art. *Dur* (signiert „Q."): Hier bemerken wir nur, daß der Ausdruck an sich (dur = hart) nicht ganz passend erscheint... Indessen hat der Sprachgebrauch und die Zeit das Wort gewissermaßen sanctionirt, und es wäre ein zweckloses, auch der Musik durchaus in Nichts förderliches Unternehmen, jetzt noch ein, und doch auch nur scheinbar, passenderes Wort dafür zu schaffen und einzuführen, wenn gleich es als eine eben so verständige wie bedeutungsvolle Gewohnheit erscheint, das deutsche Wort „hart" (getreueste Uebersetzung des *durus*) fast nie in dieser Bezeichnung in der Musik zu gebrauchen, sondern dafür sich lieber der germanisirten Abbreviatur D u r (für *durus*) zu bedienen, die denn als *terminus technicus* feststehen bleiben mag (517);
C. Billert, Art. *Dur*, Mendel/ReißmannL III (Bln 1873): Fasst man diese Unverändertheit der Einzelnklänge derselben Durtonart als eine Starrheit (Härte) der Elemente derselben auf, so wird man die Einbürgerung dieses Kunstausdrucks erklärlich finden können (280).

Bedarf es im Fall des Terminus dur keiner weiteren Erklärung der damit gemeinten Tonleiter, als deren Muster oder „natürliche Thonart (*modus naturalis*)" (Marpurg, *Des critischen Mus. an d. Spree erster Bd.*, Bln 1750, 113) die ohne Vorzeichen

auskommende von c aus gilt, so ist für die Molltonarten signifikant, daß die lange Zeit beispielgebende sogenannte melodische Molltonleiter aufsteigend (von der erniedrigten 3. Stufe abgesehen) dieselbe Tonfolge aufweist wie die Durtonleiter und nur absteigend mit erniedrigter 7. u. 6. Stufe notiert wird; deshalb genügt beim Begriff moll vorerst allein der Hinweis auf die gegenüber Durtonleitern veränderte Größe der Terz über der Tonika:

Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* I (Hbg [1700] ²1710) XII: Die *Tertia* von *FundamentClave*, zeiget/ ob der Gesang *dur* oder *mol* ist (f. E 4);
H. Chr. Koch, *Hdb. bey d. Studium d. Harmonie* (Lpz. 1811) I, 2: Das vorzüglichste Kennzeichen der weichen Tonleiter bestehet also darin, daß sie sich durch die kleine Terz ihres Grundtones fortbewegt... (47).

Erst allmählich akzentuieren Begriffsbestimmungen von moll den Aspekt divergierender Moll-Tonleitern:

L. Mozart, *Gründliche Violinschule* (Augsburg [1756] ³1787) III, § 3: Jeder Mollton oder iede weiche Tonart hat in ihrer Tonleiter die grosse Secund und kleine Terz, die richtige Quart, und reine Quint, die kleine Sechst und kleine Septime: obwohl man heut zu Tage besser im Aufsteigen die grosse Sechst und grosse Septime, und nur im Herabsteigen die kleine Sechst und kleine Septime braucht. Ja es macht oft eine weit angenehmere Harmonie, wenn man im Hinaufsteigen auch vor der grössern Septime die kleinere Sechste nimmt (62);
A. B. Marx, *Allgemeine Musiklehre* (Lpz. 1839): D a s M o l l g e s c h l e c h t hat ebenfalls lauter grosse Intervalle, m i t A u s n a h m e d e r T e r z u n d S e x t e, die k l e i n sind (47).

Scheint demnach zeitweilig die sogenannte harmonische Leiter mit einem übermäßigen Sekundschritt zwischen 6. und 7. Stufe zu dominieren, so ist im Art. *Molltonart* des RiemannL (Lpz. 1882) dem Begriff moll abgesehen von den genannten Leitern eine „r e i n e Molltonleiter" (595 b) subsumiert, die – nur mit diatonischen Tonstufen von e aus abwärts geführt – gemäß den Halbtonschritten das „volle Gegenbild der aufsteigenden Durtonleiter ist" (595 a). An deren Stelle wird heutzutage als dritte, „natürliche" Leiter die von a aus geführte, vorzeichenlose genannt (vgl. RiemannL, *Sachteil* d. 12. Aufl., Mainz 1967, Art. *Moll*, 583 a).

(2) Darüber hinaus wird dur – moll bzw. hart – weich auf den für das Dur- und Moll-Tongeschlecht jeweils repräsentativen Dreiklang mit grosser oder kleiner Terz über dem Grundton übertragen.
Im Blick auf die Kirchentöne, und ohne das Antonym dur zu gebrauchen, verbindet bereits J. Lippius den Komparativ mollior als ein Attribut (unter mehreren) sowie den Positiv mollis als einziges Epitheton mit dem auf arithmetischer Teilung der Quinte beruhenden Dreiklang (mit kleiner Terz unten und großer oben):

Disputatio musica tertia (Wittenberg 1610): Primum Genus est Trias Harmonica nobilior, perfectior, naturalior, vegetior, vivacior, suavior: Secundum est Trias Harmonica ignobilior, imperfectior, mollior & languidior, ideoque usu paulò rarior & perficienda per illam (f. B 3ʳ);
Hinc 6, Modos illos stringimus ad duos: unum, qui tenet Triadem Naturalem: alterum, qui Mollem... (f. D 3ʳ); vgl. oben, V.

Eindeutig im Kontext der Dur-Moll-Tonalität begegnet bei A. Werckmeister die auf denselben Akkord gemünzte lat. Zusammensetzung „*Trias mollis* oder *imperfecta*" (*Hypomnemata musica*, Quedlinburg 1697, 2) und wenige Jahre später das dtsch. Gegensatzpaar dur – moll als neuartige Bezeichnung der beiden Dreiklänge entweder mit großer Terz unten und kleiner oben oder umgekehrt:

Harmonologia Musica (Ffm. u. Lpz. 1702): Itziger Zeit wird die erste [trias harmonica perfecta] von den *Practicis dur*, die andere [imperfecta] *moll* genennet... (6).

Das genuine Begriffspaar hart – weich ist seit der Mitte des 18. Jh. geläufig:

Fr. W. Marpurg, *Des critischen Mus. an d. Spree erster Bd.* (Bln 1750): Es ist derselbe [sc. „eigentliche harmonische Dreyklang"] zweyerley, hart oder weich (149); vgl. die Formulierungen „harter und weicher Hauptaccord" bei G. A. Sorge (*Compendium harmonicum*, Lobenstein 1760, 2) sowie die Art. *Dur*, *Hart*, *Moll* u. *Weich* im KochL (Ffm. 1802, 505, 744, 978 bzw. 1738).

Wie im Fall des Begriffspaares dur - moll (vgl. unten, V. (4)) wird ebenso in Definitionen des sogenannten Dur- und Moll-Dreiklangs zwischen beiden ein Zusammenhang konstatiert, wonach entweder der zweitere eine Trübung des erstgenannten darstellt, eine von Hauptmann verworfene, von Hindemith jedoch ausdrücklich vertretene Ansicht:

M. Hauptmann, Brief an Fr. Hauser (3.11.1847): Das kommt von dem falschen Begriffe von erhöhten und erniedrigten Intervallen, von der Meinung, ...daß der Unterschied des *Moll-* und *Dur-*Accordes in der „v e r t i e f t e n" Terz bestehe u.s.w., da T e r z, wie Quint und Octav, doch nur e i n e sein kann (das was wir große Terz nennen)... (*Briefe an Franz Hauser*, hg. von A. Schöne, Lpz. 1871, II, 68);
P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz* I (Mainz [1937] NA 1940): Ich halte ihn [sc. Molldreiklang], einer auch nicht mehr ganz neuen Theorie folgend, für eine Trübung des Durdreiklangs (101).

Oder aber Dur- und Moll-Dreiklang erscheinen – gemäß der dualistischen und von Hauptmann selbst propagierten Auffassung – als spiegelsymmetrisch entgegengesetzt:

Die Natur d. Harmonik u. d. Metrik (Lpz. 1853): Die Bestimmungen der Dreiklangsintervalle... lassen sich

auch in einem entgegengesetzten Sinne denken. Wenn jenes sich so ausdrücken lässt: dass ein Ton Quint und Terz h a b e, so würde die entgegengesetzte Bedeutung darin bestehen: dass ein Ton Quint und Terz s e i. Das H a b e n ist ein activer, das S e i n ein passiver Zustand. Die Einheit, auf welche die beiden Bestimmungen in der zweiten Bedeutung sich beziehen, ist eine leidende: im Gegensatz des H a b e n s der ersten, ist die zweite ein G e h a b t - w e r d e n. Jenes spricht sich im D u r d r e i k l a n g e, dieses im M o l l d r e i k l a n g e aus (32);
vgl. H. Riemann, *Die Neugestaltung d. Harmonielehre* (Mus. Wochenblatt XXII, 1891): ... d i e s e l b e n [sc. Dur- u. Mollakkord] s i n d e i n a n d e r v o l l s t ä n d i g g e g e n s ä t z l i c h g e b a u t: der Duraccord mit (grosser) Terz und (reiner) Quint nach oben, der Mollaccord mit (ebenfalls grosser) Terz und (reiner) Quint nach unten... (514 a).

(3) Im 18. Jh. kommt es wiederholt zu präziseren Klassifikationen der 24 Tonarten gemäß ihrer vermeintlich ‚natürlichen' Eigenschaften.
J. G. Walther (*Praecepta d. Mus. Compos.*, hs. 1708; ed. Benary, Lpz. 1955, 15 f.) trifft eine nicht alle Tonarten berücksichtigende begriffliche Unterscheidung zwischen cantus naturaliter durus und mollis einerseits (C-dur und dorisch notiertes, also vorzeichenloses d-moll) sowie cantus artificialiter durus und mollis andererseits, wenn durch ♯-Vorzeichen oder ♮ eine große Terz zur Tonika (wie bei den Dur-Tonleitern von d, e, g, a, aber auch es und as aus) bzw. durch ♭-Vorzeichen eine kleine Terz vorliegt (wie bei den Moll-Tonleitern von c, d, f, g, aber auch e, h, cis und fis aus).
J. Mattheson (*Das Beschützte Orch.*, Hbg 1717) propagiert eine ausdrücklich als „eigene Gedancken" (428) apostrophierte Gliederung aufgrund der „Einrichtung der Grade [sc. Intervalle] an und vor sich selbst" (425); demzufolge gebe es unter den Dur-Tonarten „*Modi naturaliter duri*" (von c, dis [= es], f, g, gis [= as] und b aus), die „von Natur und nothwendig müssen *Tertiam majorem* haben", und analog unter den Moll-Tonarten „*Modi naturaliter molles*" (von cis, d, e, fis, a und h aus), die „von Natur und nothwendig *Tertiam minorem* haben" (vgl. [unter dem Pseudonym] Aristoxenus iunior, *Phthongologia systematica...*, Hbg 1748, 96). Diese Aufteilung systematisiert J. Fr. B. C. Majer, indem er die jeweils übrigen sechs Dur-Tonarten als „*Modi... per accidens dur*" und sechs Moll-Tonarten als „*Modi... per accidens moll*" kategorisiert (*Museum mus. theor. pract.*, Schwäbisch Hall 1732, 50 f.).

(4) Neben formalen Aspekten (vgl. oben, V. (1)) und teilweise in enger Verknüpfung damit werden in Definitionen von dur – moll des öfteren das gegenseitige Verhältnis und namentlich die Ableitung von moll aus dur sowie korrelative Begriffspaare diskutiert.

Hinsichtlich der Relation von dur und moll zueinander konkurrieren zwei Anschauungen miteinander, die unter den Begriffen Monismus und Dualismus zu fassen sind. Im einen Fall werden die mit moll bezeichneten Phänomene als Modifikationen („Trübung"), Ableitungen von dur betrachtet:

C. Fr. Zelter, Brief an J. W. Goethe (2.5.1808): Die Molltonart unterscheidet sich von der Durtonart durch die kleine Terz welche an die Stelle der großen Terz gesetzt wird. Unsere heutige diatonische (natürliche) Tonleiter entspringt aus der Teilung der Saite... Man mag aber die Saite in so viele Teile teilen als man will, so entsteht niemals eine *kleine* Terz... Demnach ist diese kleine Terz kein unmittelbares donum der Natur sondern ein Werk neuerer Kunst und man muß sie wie eine erniedrigte *Große* Terz betrachten... (*Briefwechsel zw. Goethe u. Zelter...*, Sämtliche Werke nach Epochen seines [sc. Goethes] Schaffens XX, 1, München 1991, 178 f.); vgl. Goethes Einwand gegen diese „Ausflucht" in seinem Antwortschreiben vom 22.6.1808 (ed. cit., 184 f.);
J. Waldmann, *Harmonik...* (Freiburg i. Br. 1845): Da solche vertiefte oder k l e i n e Terzen und Sexten immer etwas Trübes und Weiches an sich haben, das ganz eigenthümlich gegen das Heitere und Entschiedene der Durtonarten absticht, so nennt man eine Skale, in der solche Vertiefungen vorkommen, die w e i c h e oder M o l l skale, im Gegensatz zur harten oder Durskale, von der sie abstammt (19); vgl. H. von Helmholtz, *Die Lehre von d. Tonempfindungen...* (Braunschweig [1863] ⁶1913, 487 ff.), u. ihm folgend Th. Lipps, *Das Wesen d. mus. Harmonie u. Disharmonie*, in: ders., *Psychologische Studien* (Heidelberg 1885, 144 ff.);
G. Capellen, *Die Zukunft d. Musiktheorie (Dualismus oder „Monismus"?)* (Lpz. 1905): Der Mollklang, z. B. a c e... ist je nach dem t o n a l e n Z u s a m m e n h a n g e zu erklären als A ♮cis e, also als alterierter („getrübter") Durdreiklang mit dem Grundton a... (9).

Im anderen Fall sind „D u r u n d M o l l k o o r d i n i e r t e B e g r i f f e" (H. Riemann, *Katechismus d. Akustik (Musikwiss.)*, [1891] Bln ³1921, 92), womit die dem Begriff zu subsumierenden Erscheinungen als genaue Entsprechung von dur gedeutet werden im Sinne einer „Polarität". Diese dualistische Sichtweise basiert beispielsweise auf der Gegenüberstellung von harmonischer und arithmetischer Teilung der Quinte – woraus entweder eine große Terz mit darüberliegender kleiner Terz oder das umgekehrte Intervallverhältnis resultiert – oder auf der Erklärung von moll durch mitschwingende Saiten etwa im Rahmen der Mitte des 18. Jh. einsetzenden Rameau-Rezeption in der dtsch. Musiktheorie:

J.-Le Rond d'Alembert, *Systematische Einl. in d. Mus. Setzkunst*, übers. von Fr. W. Marpurg (Lpz. 1757): Dieser Gesang c: e: g: c, worinnen die große Terz c: e vorhanden ist, machet die so genannte große oder harte Tonart aus. Hieraus folget, daß die harte Tonart ein unmittelbares Werk der Natur ist (15);

Weil aber die Töne f: as oder vielmehr ihre Octaven, nur bloß erzittern, wenn c erklinget, und nicht zugleich, wie e und g, einen Laut von sich geben: so folget daher, daß uns die kleine oder weiche Tonart nicht so unmittelbar und gerade, als die große oder harte Tonart, von der Natur ertheilet wird (16);
Goethe, *Tonlehre* (1810): *Dur*- und *Moll*-Ton als die Polarität der Tonlehre. – Erstes Princip der beiden. Der Durton entspringt durch Steigen, durch eine Beschleunigung nach oben, durch eine Erweiterung aller Intervalle hinaufwärts. – Der Mollton entspringt durchs Fallen, Beschleunigung hinabwärts, Erweiterung der Intervalle nach unten (*Briefwechsel zw. Goethe u. Zelter*... IV, hg. von Fr. W. Riemer, Bln 1834, 221 [Beÿlage 4]);
M. Hauptmann, *Der Dreiklang u. seine Intervalle* (Leipziger AmZ II, 1867): Dieser Gegensatz des Dur- und Mollbegriffs lässt sich auch in der Weise ausdrücken, dass wir sagen: die Durintervalle sind Kraftbestimmungen, die Mollintervalle sind Lastbestimmungen. Es ist die Kraft, was den Ton nach der Höhe zieht und bestimmt; es ist die Schwere, was ihn nach der Tiefe zieht, ihn senkt (229 b).

Als entschiedener Vertreter des Dualismus sieht A. von Oettingen (*Harmoniesystem in dualer Entwickelung*, Dorpat u. Lpz. 1866) im Blick auf dur – moll zwar die „innere Dualität oder Zweifaltigkeit der Harmonie" (IV), fordert letztendlich aber eine neue Bezeichnungsweise (die er mittels der für dur und moll stehenden Begriffspaare Tonicität – Phonicität und Tonalität – Phonalität exemplifiziert; → *Tonalität* I. (3)(b)):

Der logische Zusammenhang fordert neue Bezeichnungen für längst gewohnte und bekannte Gebilde. Wenn in hergebrachter Weise Moll den absoluten Gegensatz von Dur bezeichnet, so musste ich den Namen Moll, um Verwirrung zu vermeiden, verwerfen (6).

Kennzeichnend für spätere Definitionen im ausgehenden 19. Jh. wird jene von Riemann verfochtene Zugrundelegung der sogenannten Untertonreihe (als Spiegelbild der Obertonreihe), die er erst 1905 aufgrund von C. Stumpfs Untersuchungen im Bereich der Tonpsychologie preisgibt:

(unter dem Pseudonym H. Ries), *Tonverwandtschaft* (NZfM Bd. 69, 1873): Der principielle Unterschied zwischen der Mollconsonanz und der Durconsonanz ist aber einfach der, daß wir in dieser einen Ton mit seinen Obertönen der ersten Quintgeneration, dort einen Ton mit seinen Untertönen der ersten Quintgeneration aufzufassen haben (55 a);
Das Problem d. harmonischen Dualismus (NZfM LXXII, 1905): Vielleicht ist aber noch niemand auf den Gedanken gekommen..., dass der *unterscheidende Charakter von Dur und Moll* geradezu darauf zurückzuführen ist, dass die *Durkonsonanz* in den *einfachsten Verhältnissen der Steigerung der Schwingungsgeschwindigkeit* ihr Wesen hat, die *Mollkonsonanz* dagegen auf den *einfachsten Verhältnissen der Vergrösserung der schwingenden Masse* (der Schallwellenlänge, Saitenlänge etc.) beruht... (43 b); vgl. *Ideen zu einer „Lehre von d. Tonvorstellungen"* (JbP XXI/XXII, 1914/15).

Einer der letzten Zeugen für eine im Zuge der Tonalitätsauflösung zu Beginn des 20. Jh. weitgehend zum Erliegen kommende wegweisende terminologische Bestimmung von dur - moll ist E. Kurth, dessen Begriffsdefinition auf der Feststellung einer vor ihm wiederholt angesprochenen diametralen Tendenz basiert, nämlich bei dur nach oben und bei moll nach unten:

Die Voraussetzungen d. theor. Harmonik u. d. tonalen Darstellungssysteme ([1913] München ²1973): Da Dur eine Abweichung [„vom Fall absoluter Ruhe"] mit Kraftrichtung nach oben darstellt, Moll eine solche mit Kraftrichtung nach unten, so erklärt sich, dass Dur in der melodischen Bewegung überhaupt aufwärts, Moll abwärts tendiert und es stellen Dur und Moll gleicher Basis Gegensätze dar. Dur und Moll sind nur aus polarer Gegensätzlichkeit der Richtungen potentieller Energie im Dreiklange zu verstehen (122); vgl. *Musikpsychologie* (Bln 1931, 214 ff.).

Signifikant für den ‚Niedergang' des dur-moll-Aspektes im Zeichen der sogenannten Atonalität (→ *Atonalität* II. (1)(a)), der die Gleichberechtigung aller zwölf Töne der chromatischen Skala zugrundeliegt, ist eine Aussage Weberns unter Anspielung auf einen betreffenden Passus in A. Schönbergs *Harmonielehre* ([1911] Wien ³1922, 117):

A. Webern, *Der Weg zur neuen Musik* (27.3.1933): Die beiden Tongeschlechter Dur und Moll waren bis in unsere Zeit herauf herrschend; aber es gibt nun auch seit ungefähr einem Vierteljahrhundert eine neue Musik, die diese „Zweigeschlechtigkeit" aufgegeben hat, um zu einer einzigen Reihe zu kommen: zur chromatischen Skala (*Wege zur neuen Musik*, hg. von W. Reich, Wien 1960, 29).

Darüber hinaus werden dem Begriffspaar dur – moll in vielfältiger Weise bestimmte Affekte zugeordnet, von denen – in Anknüpfung an G. Zarlinos Kennzeichnung des sogenannten Dur- und Moll-Dreiklangs mit „allegro" bzw. „mesto" (*Istitvtioni harmoniche*, Venedig ³1573, 211) – Freude, Heiterkeit zum einen und Leid, Ernst, Trauer, Schmerz zum anderen die wohl am häufigsten genannten sind (vgl. J. Riemer, *Uber-Reicher Schatz-Meister*, Lpz. u. Ffm. 1681, 137, A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille u. Vorstellung* [²1844], Sämtliche Werke II, München 1911, 520, u. F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik d. Tonkunst*, [1907] Lpz. ²1916, 38).
Davon abgesehen treten wiederholt und mitunter als Synonyme drei Gegensatzpaare in Erscheinung, die auf spezifische Art die Beziehung von dur – moll beleuchten: erstens natürlich – künstlich bzw. weniger natürlich –

A. Werckmeister, *Musicæ mathematicæ Hodegus Curiosus* (Ffm. u. Lpz. [1686] 1687), vgl. oben, V. (1);

d'Alembert, *op. cit.* (zit. oben);
Schönberg, *op. cit.*: Unsere Durskala... läßt sich als durch Naturnachahmung gefunden erklären... (20);
Die Molltonart ist... ein reines Kunstprodukt und die Versuche, sie als naturgegeben hinzustellen, sind zwecklos... (117) –;

zweitens vollkommen – unvollkommen (zu J. Lippius' entsprechender Charakterisierung des sogenannten Dur- und Moll-Dreiklangs vgl. oben, V. (2)) –

Werckmeister, *op. cit.* (vgl. oben, V. (1));
J. Adlung, *Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit* (Erfurt 1758) IV: Dieses heisset die harte Tonart, oder, wie andere reden, die männlich, vollkommene, groß, auch wohl natürliche. (*Modus maior, perfectus, durus, masculinus* auch wohl *naturalis*). ...und solches wird genennet die kleine, unvollkommene, weiche, weibische Tonart. (*modus minor, imperfectus, mollis, foemininus*.) Wie mir zuvor das Beywort natürlich nicht gefiel; so lasse ich hier das Wort unnatürlich (*minus naturalis*) gar weg (218 f.);
H. Chr. Koch, *Hdb. bey d. Studium d. Harmonie* (Lpz. 1811) I, 2: Weil aber... der weiche Dreyklang etwas unvollkommener ist, als der harte, so theilt er den mindern Grad seiner Vollkommenheit auch der weichen Tonart mit (45) –;

drittens männlich – weiblich (zu J. Keplers entsprechender Zuordnung zu seinen zwei genera vgl. oben, V.):

J. Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule* (Hbg 1731): Ich dencke unmaßgeblich/ das Gleichniß von menschliche Gesichtern reime sich nicht uneben auf unsere Ton-Arten/ da die grössern das männliche Geschlecht/ die kleinern aber das weibliche bedeuten können (132);
G. A. Sorge, *Vorgemach d. mus. Compos.* I (Lobenstein 1745), vgl. oben, V. (1);
Adlung, *op. cit.* (zit. oben).

(5) Seit der Mitte des 19. Jh. werden dur und moll in bestimmten Komposita gekoppelt bzw. wird jeder Ausdruck für sich genommen mit dem Attribut rein verknüpft, um besondere MISCHFORMEN ODER ‚REINE' AUSPRÄGUNGEN DER BEIDEN TONGESCHLECHTER zu benennen, womit letztlich eine allmähliche Aushöhlung der einst fixierten Termini dur und moll einhergeht.
M. Hauptmann versteht unter Moll-Dur-Tonart jenes Dur-Tongeschlecht, das auf der Subdominante einen Moll-Dreiklang enthält:

Die Natur d. Harmonik u. d. Metrik (Lpz. 1853): Es bildet sich dadurch ein Tonartsystem, welches den Dur- und Moll-Begriff in seinem Wesen und Wirken vereint enthält. Wir erhalten dann diejenige Harmonie der Durtonart in welcher die k l e i n e S e x t sich geltend macht (39); vgl. H. von Helmholtz, *Die Lehre von d. Tonempfindungen*... (Braunschweig [1863] [6]1913, 493 f.), u. H. Riemann, *Über d. mus. Hören* (Lpz. 1874, 59 ff.).

Für die konträre Form, das von Riemann einschränkend als „sogenanntes Moll" (loc. cit.) bezeichnete Moll-Tongeschlecht mit einem Dur-Dreiklang auf der Dominante, propagiert A. Thürlings den Ausdruck Durmolltonart (*Die beiden Tongeschlechter u. d. neuere mus. Theorie*, Bln 1877, 8).
Gegen diese beiden „Mischgeschlechter" grenzt Riemann „d a s r e i n e M o l l w i e d a s r e i n e D u r... a l s g e s ü n d e r e, u r s p r ü n g l i c h e r e, s c h l i c h t e r e B i l d u n g e n" ab (*Vereinfachte Harmonielehre*..., London u. New York 1893, 48), womit er die zwei aus je drei Moll- bzw. Dur-Dreiklängen auf Subdominante, Tonika und Dominante bestehenden Tongeschlechter meint, die J. Achtélik mit den Komposita „Reinmoll" und „Reindur" belegt (*Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien*..., Lpz. 1922, I, 11).
Bereits im Grenzbereich zwischen Tonalität und Atonalität angesiedelt sind Fr. Landés Begriff Moll-Dur-Mischtonart, der auf dem beliebigen Austausch eines Zusammenklangs durch den identischen des jeweils anderen Tongeschlechts beruht (*Vom Volkslied bis zur Atonalmusik*..., Lpz. 1926, 60), sowie E. von der Nülls gegen diese sukzessive Ausprägung abgegrenzte Bezeichnung simultane Dur-Moll-Vermischung für die Verknüpfung von Dur- und Moll-Dreiklang (*Moderne Harmonik*, Lpz. 1932, 84).

Lit.: J. HANDSCHIN, Art. Dur – moll, MGG III, 1954; C. DAHLHAUS, Die Termini Dur u. Moll, AfMw XII, 1955; DERS., Unters. über d. Entstehung d. harmonischen Tonalität, Saarbrücker Studien zur Musikwiss. II, Kassel 1968, [2]1988; P. SCHMIEDEL, Zur Frage d. Dur-Moll-Polarität, AfMw XIII, 1956; P. BEYER, Studien zur Vorgesch. d. Dur – moll, Musikwiss. Arbeiten XII, Kassel u. Basel 1958; E. SEIDEL, Art. Dur, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967; Art. Moll, ibid.; W. ATCHERSON, Key and Mode in Seventeenth-cent. Music Theory Books, Journal of Music Theory XVII, 1973; J. LESTER, Major – Minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592–1680, JAMS XXX, 1977; DERS., The Recognition of Major and Minor Keys in German Theory: 1680–1730, Journal of Music Theory XXII, 1978; DERS., Between Modes and Keys. German Theory 1592–1802, Stuyvesant, N. Y. 1989; P. BENARY, Art. Dur u. Moll, MGG, Sachteil d. 2., neubearb. Ausg., Bd. II, Basel u. Stuttgart 1995.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1995

Durchbrochene Arbeit

Die Verbindung von durchbrochen (als Partizip Präteritum von durchbrechen) mit dem Substantiv Arbeit (zweckgerichtete, körperliche und geistige Tätigkeit des Menschen sowie Produkt dieser Tätigkeit, Werk; → *Thematische Arbeit*) läßt sich bis ins 18. Jh. zurückverfolgen. Die Prägung durchbrochene Arbeit dient ursprünglich zur Benennung einer spezifischen handwerklichen, ornamentalen Technik, die darauf abzielt, Gegenstände so zu durchlöchern („durchbrechen"), daß eine Figur oder ein Ornament stehen bleibt. Durchbrochene Arbeit bezeichnet dabei sowohl die Technik und den Arbeitsvorgang als auch den dadurch hergestellten Gegenstand. Analogiebildungen außerhalb des Deutschen zur musikbezogenen Bezeichnung sind nicht aufgekommen, obwohl in anderen Sprachen sowohl für durchbrochen als auch für durchbrochene Arbeit als kunstwissenschaftliche, auf das gotische Maßwerk bezogene Begriffe entsprechende Ausdrücke geprägt wurden (engl. tracery, open work(ed), open, clear work, pinking through, carved work, pierced, perforated, window tracery; franz. découpure, au bzw. à jour, ajour, évidement, ouvrage à jour, à jouré, remplage, réseau, tracé geométrique, broderie en pierre; ital. traforo, traforato; span. calado, traceria de ventanal; vgl. J. H. Parker, *A Concise Glossary of Terms used in... Architecture*, Oxford 1846 [u. spätere Auflagen]; O. Mothes, *Illustriertes Bau-Lexikon* II, Lpz. 1875, Art. *Durchbrechung*, 173; *Glossaire de termes techniques*, hg. von R. Oursel, Paris ²1971; *Dictionary of Architecture and Construction*, hg. von C. M. Harris, New York 1975, Art. *tracery*, 509; H. Koepf, *Bildwörterbuch d. Architektur*, Stuttgart ³1999, Art. *Maßwerk*, 312 f.).

I. Die Bezeichnungen durchbrochen und durchbrochene Arbeit dienen ursprünglich zur Charakterisierung einer spezifischen ornamentalen Technik der Ziselierung, mit deren Hilfe die Oberflächenstruktur kunsthandwerklich gefertigter Gegenstände reliefartig vertieft oder filigran durchlöchert wurde. Seit Anfang des 19. Jh. wird mit durchbrochener Arbeit vor allem eine GESTALTUNGSTECHNIK DER GOTISCHEN ARCHITEKTUR beschrieben.
(1) Im deutschen Sprachgebrauch ist das Wort durchbrochen zur Bezeichnung für eine FILIGRANARTIGE DURCHLÖCHERUNG seit 1610 belegt, doch begegnet die vollständige Bezeichnung durchbrochene Arbeit als eine besondere Gestaltungstechnik im Kunsthandwerk lexikalisch erstmals 1734 bei J. H. Zedler.
(2) 1793 erhebt K. Ph. Moritz die Bezeichnung durchbrochene Arbeit erstmals zum ÄSTHETISCHEN BEGRIFF, dessen Implikationen er im Kontext einer klassizistischen Ästhetik umfassend bestimmt. Zugleich überträgt er den Begriff auf eine besondere Form der gotischen Bauornamentik.
(3) Zu Beginn des 20. Jh. schlägt H. Deckert eine inhaltliche und BEGRIFFLICHE DIFFERENZIERUNG ZWISCHEN DURCHBRUCHARBEIT UND OPUS INTERRASILE vor, wobei er opus interrasile mit Ausschnittarbeit übersetzt. Die sachlich bisweilen nur schwer vorzunehmende Unterscheidung zwischen Durchbrucharbeit und Ausschnittarbeit hat sich in der Kunstwissenschaft jedoch nicht durchgesetzt.

II. Erstmals in musikalischem Kontext begegnet die Prägung durchbrochene Arbeit zu Anfang des 20. Jh. bei H. Riemann und G. Adler. Der Begriff beinhaltet einen INSTRUMENTATIONSTECHNISCHEN, SATZTECHNISCHEN UND STILGESCHICHTLICHEN ASPEKT. Mit der Aufnahme als Stichwort in das RiemannL (⁹1919) erlangt der Ausdruck den Rang eines eigenständigen musikalischen Terminus.
(1) Durchbrochene Arbeit bezeichnet zunächst 1901 bei Riemann eine Form der KLANG- UND ORCHESTERTECHNIK BZW. EINE SPEZIFISCHE KAMMERMUSIKALISCHE UND ORCHESTRALE SATZSTRUKTUR, die bei Haydn einsetzt und sich bis zum Spätwerk Beethovens immer deutlicher herausbildet.
(2) Für Adler bedeutet durchbrochene Arbeit eine SATZTECHNIK DER WIENER KLASSIK, die ihrerseits ein konstitutives Teilmoment des obligaten Akkompagnements bildet und wesentlich zur Polyphonisierung eines grundsätzlich homophon gedachten Satzes beiträgt.
(3) Kompositionsgeschichtlich wird die Prägung ZUNÄCHST MIT BEETHOVEN UND BRAHMS VERKNÜPFT UND ANSCHLIESSEND MIT ANDEREN KOMPONISTEN IN VERBINDUNG GEBRACHT. Wenn Adler von durchbrochenem Stil spricht, akzentuiert er den epochenspezifischen Bezug (Wiener Klassik), während Riemann Adlers strikte zeitliche Eingrenzung aufweicht und seit 1913 J. Stamitz anführt.
(4) Th. W. Adorno erweitert den zeitlichen Anwendungsbereich des Begriffs. Durchbrochene Arbeit gilt ihm als ein VERFAHREN, DAS DIE VERTRETER DER ZWEITEN WIENER SCHULE KONTRAPUNKTISCH RADIKAL INTENSIVIEREN. Damit rücken die Exponenten der Neuen Musik traditionell mit der ersten Wiener Schule in eine Linie und heben sich von Wagners Melodiebildung ausdrücklich ab.
(5) Verbinden Adler und Riemann den Begriff mit Beispielen aus der Orchester- und Kammermusik, zeichnet sich bei H. Rothweiler und Adorno eine GATTUNGSBEZOGENE FIXIERUNG AUF KAMMERMUSIK ab.
(6) Mit dem Begriff durchbrochene Arbeit ist von Beginn an ein QUALITATIVES MOMENT HOHER WERTSCHÄTZUNG verbunden. Dieses beruht auf der polyphonen und expressiven Verdichtung der Faktur, die als Indiz von kompositorischer Anstrengung und Ambition bewertet wird.

(7) An den Vergleichen und Metaphern, die zur Veranschaulichung des gemeinten Satzprinzips gelegentlich verwendet werden, läßt sich ein Ensemble von ideengeschichtlichen Aspekten ablesen, deren gemeinsamer Bezugspunkt das IDEENGUT DER AUFKLÄRUNG bildet.

(8) An die Stelle der Prägung durchbrochene Arbeit treten häufig BEGRIFFSVARIANTEN, die teilweise als Synonyme fungieren, teilweise auf eine kontextbedingte begriffsinhaltliche Zuspitzung hinweisen oder gar eine Fusionierung mit angrenzenden Ausdrücken darstellen. Letzteres deutet darauf hin, daß die Konturen des Begriffs zur Aufweichung tendieren.

(9) Um durchbrochene Arbeit als Begriff für ein geläufiges PRINZIP DER MELODIEBILDUNG im musikhistorischen Kontext zu verankern, wurden Bezüge zum Hoquetus, zur Ensemblegestaltung der opera buffa und zur Rhythmik der A-cappella-Polyphonie hergestellt.

I. Die Bezeichnungen durchbrochen bzw. durchbrochene Arbeit dienen ursprünglich zur Charakterisierung einer spezifischen ornamentalen Technik der Ziselierung, mit deren Hilfe die Oberflächenstruktur kunsthandwerklich, aus Holz, Metall, Stein, Textil oder Elfenbein, gefertigter Gegenstände reliefartig vertieft oder filigran durchlöchert wurde. Seit Anfang des 19. Jh. wird mit durchbrochener Arbeit vor allem eine GESTALTUNGSTECHNIK DER GOTISCHEN ARCHITEKTUR beschrieben, die bei Gliederung von Fenster- und Wandflächen, Wimpergen und Giebeln Anwendung fand.

Das Phänomen einer ornamentalen Durchbrechung glatter Flächen war bereits der Antike bekannt, in der Spätantike und im Mittelalter allgemein verbreitet. Diese aufwendige Technik, die auch in Kulturen außerhalb Europas zu beobachten ist, wird von C. Plinius Secundus (*Naturalis historia* [1. Jh.], XII, § 94; ed. Mayhoff, Lpz. 1875) wiederholt beschrieben, fand vor allem im Kunstgewerbe Anwendung und figurierte bei den Römern unter der Bezeichnung opus interrasile oder decus interrasile (lat. interrasilis, beschabt, halb erhoben gearbeitet).

A. Riegl bezeichnet diese Technik des opus interrasile mit den Begriffen durchbrochene Arbeit und Durchbruch(s)arbeit (*Die spaetroemische Kunstindustrie*, Wien [1901] ²1927, 264 ff.; vgl. E. H. Gombrich, *The sense of order*, Ithaca, New York 1979, 196 f.; dtsch. als *Ornament u. Kunst. Schmucktrieb u. Ordnungssinn in d. Psychologie d. dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982, 208). Riegl sieht in ihr, neben den beiden Verfahren des Keilschnitts und der Granateneinlage, eine dritte Behandlungsweise ornamentaler, meist pflanzenmotivischer Gestaltung, die für den Stil des spätrömischen Kunsthandwerks charakteristisch sei und anhand derer sich der Wandel des antiken „Kunstwollens" von einer taktilen zur einer optischen Wahrnehmung belegen lasse. Er beschreibt den Wandel dahingehend, daß nun die ununterbrochene tastbare Verbindung aller Teile in der Fläche nicht mehr als absolutes und prinzipielles Kunsterfordernis aufrechterhalten wurde, sondern eine Unterbrechung derselben durch optische Pausen, über welche die geistige Erfahrung gleichsam die verbindende Brükke schlug, für zulässig galt. In der Steinskulptur wurde diese Unterbrechung durch tiefschattende Rücksprünge herbeigeführt; in den kunstgewerblichen Metallarbeiten ließ sie sich noch schärfer zum Ausdruck bringen mittels unmittelbarer Durchbrechung der Formen (264 f.).

In *Stilfragen* ([Wien 1893] Bln ²1923, 76 f.) verwendete Riegl das Attribut durchbrochen auch zur Beschreibung einer besonderen ornamentalen Technik der neuseeländischen Maori.

(1) Im deutschen Sprachgebrauch ist das Wort durchbrochen zur Bezeichnung für eine FILIGRANARTIGE DURCHLÖCHERUNG seit 1610 belegt (vgl. die briefliche Formulierung „ain durchbrochen Crucifix 3. werckschuch hoch" von Ph. Hainhofer am 17./27. 10. 1610; *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenzen aus d. Jahren 1610–1619*, hg. von O. Doering, Quellenschriften für Kunstgesch. u. Kunsttechnik d. Mittelalters u. d. Neuzeit VI, Wien 1894, 50), doch begegnet die vollständige Bezeichnung durchbrochene Arbeit als eine besondere Gestaltungstechnik im Kunsthandwerk lexikalisch erstmals bei J. H. Zedler:

Grosses vollständiges Universal Lexikon aller Wiss. u. Künste VII (Halle u. Lpz. 1734): *Durchbrochene Arbeit*, wird bey denen Schlössern und Tischern diejenige genannt, welche nach dem darauf gezeichneten Laubwerck oder anderen Figuren mit der Laub-Säge oder mit Feilen ausgeschnitten oder ausgefeilet wird (1646).

Ähnlich erläutert J. H. Campe sowohl „durchbrechen" als auch „durchbrochene Arbeit" als Resultat dieser Technik. Zu den bearbeiteten Materialien tritt neben Metall und Holz auch Stoff:

Wörterbuch d. dtsch. Sprache I (Braunschweig 1807), Art. *Durchbrechen*: Allerlei Zeichnungen, Muster etc. durch künstliches Durchlöchern, Ausschneiden etc. in einem andern Körper zum Vorschein bringen. Durchbrochene Arbeit, die auf solche Art verfertigt, ausgeschnitten, ausgefeilet oder ausgenähet ist (771 b).

Eine spezielle pflanzenornamentale Ausprägung dieser Technik schlägt sich nieder in der Begriffsverbindung durchbrochenes Laubwerk, die sich als eigenständiger terminus technicus neben der Verbindung durchbrochene Arbeit behauptet:

W. Hebenstreit, *Wiss.-lit. Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843), Art. *Durchbrochenes Laubwerk*: ...das Laubwerk an

Geländern und Brustlehnen, oder andere Verzierungen, Züge und Laubwerk in einander geschlungen, mit durchsichtigen Zwischenräumen (208 b);
M. Heyne, *Dtsch. Wörterbuch* I (Lpz. ²1905): ...das Part. Prät. durchbrochen in gewerklicher Anwendung von Dingen, deren Löcher und Lücken zur Zierde zeigt, durchbrochene Arbeit, durchbrochenes Laubwerk (625).

(2) Gegen Ende des 18. Jh. erhebt K. Ph. Moritz in seiner Schrift *Vorbegriffe zu einer Theorie d. Ornamente* (Bln 1793) die Bezeichnung durchbrochene Arbeit, die zunächst nur eine besondere handwerkliche Technik beschrieb, erstmals zum ÄSTHETISCHEN BEGRIFF, dessen Implikationen er im Kontext einer klassizistischen Ästhetik umfassend bestimmt. Zugleich überträgt er die Prägung auf eine besondere Form der gotischen Bauornamentik.
Während nach dem Grundsatz der klassizistischen Ästhetik vollkommene Schönheit gekennzeichnet ist von einer Unterordnung der Mannigfaltigkeit unter die Einheit, betrachtet Moritz die durchbrochene Arbeit neben anderen Verfahren nur als eine „Spielart des Geschmacks", da hier „Mannigfaltigkeit", d. h. das Moment der Abwechslung, und nicht „Einheit" das herrschende Prinzip sei:

Bei den Spielarten des Geschmacks herrscht die Mannigfaltigkeit über die Einheit, bei dem ächten Geschmack ist die Mannigfaltigkeit der Einheit untergeordnet.
Durchbrochene und eingelegte Arbeit, Mosaiken, Grotesken und Arabesken, sind die Spielarten des Geschmacks, wo die Mannigfaltigkeit das Herrschende und die Einheit ihr untergeordnet ist (*Schriften zur Ästhetik u. Poetik*, hg. von H. J. Schrimpf, Tübingen 1962, 212).

Durchbrochene Arbeit ist – aus klassizistischer Sicht – demnach nur ein Teilmoment von Schönheit, da sie als bloße Zierde mit dem Wesen des Gegenstandes, dem sie anhaftet, nicht notwendig, d. h. zweckhaft verbunden ist und möglicherweise sogar von ihm ablenkt. Dennoch vermag Moritz in ihr eine positive ästhetische Funktion zu erkennen. Durchbrochene Arbeit kann als Mittel ästhetischer Illusion gerade dadurch, daß sie die Einförmigkeit eines Körpers durchbricht, beim Betrachter Vergnügen hervorrufen, indem sie bespielsweise kompakten baulichen Massen den Eindruck von scheinbarer Leichtigkeit vermittelt oder harte Materialien zerbrechlich erscheinen läßt:

Eine Spielart des Geschmacks, welche sich in der durchbrochenen Arbeit äußert, erstreckt sich von dem Münster in Straßburg, bis auf die Schnalle am Schuh, und den stählernen Knopf am Kleide. –
Durch die Durchbrechung der harten Masse, giebt man dem stählernen Knopf das Ansehn des zierlich Ausgearbeiteten. – Dies ist nun freilich wohl kein Verdienst, weil es zu dem Endzwecke des Knopfs, als Knopf, nichts beiträgt, eben so wenig, wie die Durchbrechung an dem gotischen Gebäude auf die Bequemlichkeit und wahre Zierde des Hauses, als Haus, abzweckt.
Freilich ließe sich bei dem gotischen Thurme für die Durchbrechung wohl ein Grund geben: weil nehmlich die Höhe des Thurms an sich schon zu seinem Umfange ein unpassendes Verhältnis hat, so muß das Ungeheure durch den Begriff der *Leichtigkeit* gemildert werden, womit die abentheuerliche Masse in die Luft empor steigt, und durch ihre eigene Last nicht niedergedrückt erscheint (213 f.).

Aus klassizistischer Sicht stellen sich die gotische Architektur und die für sie charakteristische durchbrochene Arbeit als ästhetisch ambivalent dar. Der Art. *gothisch* in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. 1771, 489 a ff.) spiegelt die Reserve gegenüber diesem Stil, der als Ausdruck eines barbarischen Geschmacks galt, in aller Deutlichkeit. Auch bei Moritz scheinen diese ästhetischen Vorbehalte noch durch.
Goethe dagegen, der 1812 einräumt, unter „Tadlern der gotischen Baukunst aufgewachsen" zu sein (*Dichtung u. Wahrheit* II, 9; Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher u. Gespräche I/14, Ffm. 1986, 419), gibt seiner Begeisterung über das Straßburger Münster erstmals in seiner Schrift *Von dtsch. Baukunst* (1772) emphatisch Ausdruck. Er leitete, wie Hegel feststellt, die ästhetische Nobilitierung der Gotik maßgeblich ein. Die Tatsache, daß Moritz das Straßburger Münster als Paradigma der durchbrochenen Arbeit verwendet, deutet darauf hin, daß ihm dieser Essay Goethes bekannt war. Auch Goethe operiert mit dem klassizistischen ästhetischen Denkmodell von Einheit und Mannigfaltigkeit, sieht aber im Falle des Straßburger Münsters die geläufigen Vorbehalte gegenüber der Verworrenheit gotischer Ornamentik nicht bestätigt. Ganz im Gegenteil: Die kleinteilige Mannigfaltigkeit verselbständige sich nicht, sondern ordne sich der Einheit unter („zweckend zum Ganzen"). Das Durchbrochene erfülle seine ästhetische Funktion der Belebung und der Erzeugung von Leichtigkeit der großen Baumasse. Goethe beschreibt seine Eindrücke beim Anblick des gotischen Turms:

Wie frisch leuchtet er im Morgenduft mir entgegen, wie froh konnt ich ihm meine Arme entgegen strecken, schauen die großen, harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt; wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen; wie das festgegründete, ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt, wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit (loc. cit. I/18, Ffm. 1998, 115).

Auch in *Dichtung u. Wahrheit* kommt Goethe auf das Straßburger Münster zu sprechen, das er erneut gegenüber dem Vorwurf einer Unausgewogenheit von Mannigfaltigkeit und Einheit mit Nachdruck verteidigt:

op. cit. II, 9: Hierin aber befriedigt uns das Gebäude, das wir betrachten, im höchsten Grade: denn wir sehen alle und jede Zieraten jedem Teil, den sie schmücken, völlig angemessen, sie sind ihm untergeordnet, sie scheinen aus ihm entsprungen. Eine solche Mannigfaltigkeit gibt immer ein großes Behagen, indem sie sich aus dem Gehörigen herleitet und deshalb zugleich das Gefühl der Einheit erregt, und nur in solchem Falle wird die Ausführung als Gipfel der Kunst gepriesen.

Durch solche Mittel sollte nun eine feste Mauer, eine undurchdringliche Wand, die sich noch dazu als Base zweier himmelhohen Türme anzukündigen hatte, dem Auge zwar als auf sich selbst ruhend, in sich selbst bestehend, aber auch dabei leicht und zierlich erscheinen, und, obgleich tausendfach durchbrochen, den Begriff von unerschütterlicher Festigkeit geben.
Dieses Rätsel ist auf das glücklichste gelöst (418 f.).

Goethe hebt ferner die architektonische Eigenart des gotischen Kirchenbaus von der des antiken Tempels oder der romanischen Gewölbebauweise ab. Diese Polarisierung verdeutlicht, daß seine Nobilitierung der Gotik ideologisch motiviert und nationalpatriotisch fundiert ist. Die Gotik möchte er als einen spezifisch deutschen Baustil beanspruchen, der auf anderen Voraussetzungen beruht als die antike Baukunst. Er erblickt die besondere Leistung des gotischen Baustils darin, daß er sich trotz ungünstigerer klimatischer Voraussetzungen nicht nach außen wehrhaft abkapselt, sondern sich zu öffnen scheint. In diesem architektonischen Eindruck von Durchlässigkeit, der vor allem aufgrund der durchbrochenen Gestaltung der Wände und der himmelwärts strebenden Türme hervorgerufen werde, erkennt Goethe das grundsätzliche Prinzip der Gotik:

op. cit. III, 12: Was ich über jene Baukunst gedacht und gewähnt hatte, schrieb ich zusammen. Das erste, worauf ich drang, war, daß man sie *deutsch* und nicht *gotisch* nennen, nicht für ausländisch, sondern für vaterländisch halten solle; das zweite, daß man sie nicht mit der Baukunst der Griechen und Römer vergleichen dürfe, weil sie aus einem ganz anderen Prinzip entsprungen sei. Wenn jene, unter einem glücklicheren Himmel, ihr Dach auf Säulen ruhen ließen, so entstand ja schon an und für sich eine durchbrochene Wand. Wir aber, die wir uns durchaus gegen die Witterung schützen, und mit Mauern überall umgeben müssen, haben den Genius zu verehren, der Mittel fand, massiven Wänden Mannigfaltigkeit zu geben, sie dem Scheine nach zu durchbrechen und das Auge würdig und erfreulich auf der großen Fläche zu beschäftigen. Dasselbe galt von den Türmen, welche nicht, wie die Kuppeln, nach innen einen Himmel bilden, sondern außen gen Himmel streben, und das Dasein des Heiligtums, das sich an ihre Base gelagert, weit umher den Ländern verkünden sollten. Das Innere dieser würdigen Gebäude wagte ich nur durch poetisches Anschauen und durch fromme Stimmung zu berühren (553).

Im 19. Jh. sind die Bezeichnungen durchbrechen bzw. durchbrochen und durchbrochene Arbeit bezogen auf die gotische Ornamentik geläufig.
Hegels Ausführungen zur Gotik verraten die Kenntnis von Goethes Gedanken, die er in seine Lehre von den Kunstformen integriert. In Hegels 1835 veröffentlichten *Vorlesungen über d. Ästhetik* repräsentiert die gotische Architektur den für die dritte, d. h. romantische Kunstform charakteristischen Baustil. Auch Hegel spricht im Abschnitt über *Die Verzierungsweise* das scheinhafte Moment der gotischen „Zieraten" explizit an. Damit greift er die bei Goethe anklingende Dialektik von Innen und Außen auf. Die durchbrochene Ornamentik bringt das innerliche Moment im Äußerlichen zum Ausdruck, indem sie die massige Monumentalität und den umschließenden Charakter des Gebäudes auflöst. Die Durchbrechung der Außenhaut signalisiert somit die Kluft zwischen äußerer Realität und der als selbständig erfahrenen Innerlichkeit des Subjekts, wie sie – nach Hegel – für die romantische Kunstform kennzeichnend ist:

Eine *zweite* Seite in den Zieraten hängt in gleicher Weise mit der romantischen Kunstform überhaupt zusammen. Das Romantische hat auf der einen Seite das Prinzip der Innerlichkeit, der Rückkehr des Ideellen in sich; andererseits soll das Innere im Äußerlichen widerscheinen und aus demselben sich zu sich zurückziehen. In der Architektur nun ist es die sinnliche, materiell räumliche Masse, an welcher das Innerlichste selbst, soweit es möglich ist, zur Anschauung gebracht wird. Da bleibt bei solchem Material der Darstellung nichts anderes zu tun übrig, als das Materielle, Massige nicht in seiner Materialität gelten zu lassen, sondern es überall zu durchbrechen, zu zerstückeln, demselben den Schein seines unmittelbaren Zusammenhalts und seiner Selbständigkeit zu nehmen. In dieser Beziehung erhalten die Zierate, besonders im Äußeren, das nicht das Umschließen als solches zu zeigen hat, den Charakter des überall Durchbrochenen oder über die Flächen Hingeflochtenen, und es gibt keine Architektur, welche bei so ungeheuren, schwerlastenden Steinmassen und deren fester Zusammenfügung dennoch den Typus des Leichten und Zierlichen so vollständig bewahrte (ed. Bassenge, Bln [4]1985, II, 82);
A. Stifter, *Der Nachsommer* (1857): An dem Mittelfelde waren in gezierten Rahmen zwei Flügel, auf welchen Bilder in halberhabener Arbeit sich befanden: die Verkündigung des Engels, die Geburt des Heilandes, die Opferung der drei Könige, und der Tod Marias. Oberhalb des Mittelstückes war ein Giebel mit der emporstrebenden durchbrochenen Arbeit, die man, wie Eustach meint, fälschlich die gotische nennt, da sie vielmehr mittelalterlich deutsch sei. In diese durchbrochene Arbeit waren mehrere Gestalten eingestreut. Zu beiden Seiten hinter den Flügeln standen die Gestalten des heiligen Florian und des heiligen Georg in mittelalterlicher Ritterrüstung empor (Gesammelte Werke IV, Wiesbaden 1959, 287);
Th. Schacht, *Lehrbuch d. Geographie in alter u. neuer Zeit* (Mainz [1831] [4]1846): ...sehenswert eine Kirche mit schönem Thurm von durchbrochener Arbeit... (207);
A. Springer, *Hdb. d. Kunstgeschichte* II (Lpz. [5]1898): Die gotische Architektur verwandelt den Massenbau in einen Gliederbau und drückt dieses auch in der kühnen Durchbrechung der Wände, in der Anordnung weiter Fenster und selbst in der Wahl des Ornamentes aus, welches überall feste, zusammenhaltende Ränder und dadurch leichte, durchbrochene Zierraten zeigt (283).

(3) Im Gegensatz zu A. Riegl, der um 1900 die Begriffe durchbrochene Arbeit, Durchbrucharbeit und lat. opus interrasile synonym verwendet (vgl. oben, I.), schlägt H. Deckert (*Opus interrasile als vorromanische Technik*, in: Marburger Jb. VI, 1931, 137 ff.) erstmals eine inhaltliche und BEGRIFFLICHE DIFFERENZIERUNG ZWISCHEN DURCHBRUCHARBEIT UND

OPUS INTERRASILE vor, wobei er opus interrasile mit Ausschnittarbeit übersetzt. Während es sich bei der Durchbrucharbeit um erhabene Reliefarbeiten handelt, „deren Hintergrund so durchbrochen wird, daß die positiven Teile frei stehenbleiben" (*Lexikon d. Kunst* II, hg. von H. Olbrich, Lpz. 1989, Art. *Durchbrucharbeiten*, 237 a), wird bei der Ausschnittarbeit ein ebenes Material ohne plastische Innenbehandlung mit Schere, Meißel oder Säge ausgeschnitten. Das gotische Maßwerk stellt nach M. Schuette dabei eine Sonderform bzw. einen Grenzfall der Durchbrucharbeit dar, da bei Herstellung dieser Ornamentform das Material nicht durchbrochen werde:

Art. *Durchbrucharbeit*, in: *Reallexikon zur dtsch. Kunstgesch.* IV, hg. von E. Gall u. L. H. Heydenreich (Stuttgart 1958): Unter Durchbrucharbeit versteht man reliefplastische Werke aus verschiedenem Material, bei denen der Reliefgrund „durchbrochen" ist, so daß die erhabenen Teile des Reliefs allseitig frei gegen den Raum stehen; bisweilen vertreten Folien aus – farbig möglichst konstrastierendem – Material den fehlenden Reliefgrund. Durch die plastische Behandlung unterscheiden sich Duchbrucharbeiten von Ausschnittarbeiten, bei denen Figuren oder Ornamente aus einer Fläche „ausgeschnitten" sind (594);
Maßwerk ist ein Grenzfall; hier gibt die durch Zusammenfügen einzelner Teile entstehende Konstruktion... nur den Rahmen für die positiv als Form wirkende Aussparung; sowohl hierdurch wie durch den technischen Prozeß (Fehlen der Durchbruchtechnik) unterscheidet sich das Maßwerk von echter Durchbrucharbeit (595).

Eine eindeutige Abgrenzung von Durchbrucharbeit und Ausschnittarbeit ist häufig schwierig, so daß sich in der Kunstwissenschaft diese begriffliche Differenzierung nicht durchgesetzt hat.

II. Die Geschichte der Begriffsverbindung durchbrochene Arbeit als spezifisch musikalischer Terminus ist jung. Sie beginnt mit H. Riemann und G. Adler um 1900, die die Prägung im wechselseitigen Dialog inhaltlich in dreifacher Hinsicht ausdifferenzieren: Durchbrochene Arbeit impliziert einen INSTRUMENTATIONSTECHNISCHEN, SATZTECHNISCHEN UND STILGESCHICHTLICHEN ASPEKT.
Mit der Aufnahme des Stichworts *Durchbrochene Arbeit* in die 9. und laut Titelblatt „vom Verfasser [H. Riemann] noch vollständig umgearbeitete" und durch A. Einstein nach dessen Tod im gleichen Jahr fertiggestellte Auflage des RiemannL (Bln [9]1919) erlangt der Ausdruck den Rang eines eigenständigen musikalischen Terminus:

D u r c h b r o c h e n e A r b e i t, Terminus der neueren Kompositionslehre für die besonders seit Beethoven ausgebildete freie Überführung der Melodie aus einer Stimme in die andere oder vielmehr die Beteiligung mehrerer Stimmen an der Melodie, die moderne ideale Vollendung dessen, was der mittelalterliche „Hoketus" anstrebte (287 b).

Außerhalb des deutschen Sprachraums ist die Prägung durchbrochene Arbeit nicht geläufig. So fehlt beispielsweise in der von G. Humbert besorgten und von A. Schaeffner gänzlich neubearbeiteten französischen Übersetzung der vierten Auflage des RiemannL als *Dictionnaire de Musique* (Paris [3]1931) sowohl das deutsche Stichwort als auch ein französisches Äquivalent. Einzig der angloamerikanische Sprachgebrauch hat durchbrochene Arbeit als spezifisch deutschen Ausdruck unübersetzt übernommen:

New GroveD (London 1980), Art. *Durchbrochene Arbeit*: A term often used for the compositional technique whereby a melody is broken up into short phrases or motivic units and distributed among more than one of the voices or parts. It developed essentially during the classical period, particularly in the instrumental works of Haydn, Mozart and Beethoven, but it figured importantly in some Romantic music, particularly in Brahm's symphonic style and Wagner's treatment of leitmotif: in the 20th century its chief exponent was Webern. A medieval technique related to *durchbrochene Arbeit* is Hocket (V, 748 a);
New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Durchbrochene Arbeit*: A technique of composition, often encountered in works of the Classical period, in which melodic material is broken into fragments and distributed among two or more instruments or parts (247 b).

Als Hinweis darauf, daß sich die Prägung im angloamerikanischen Sprachgebrauch nicht etablieren konnte, mag die Tatsache gelten, daß durchbrochene Arbeit nicht als Stichwort in die Neuauflage des New GroveD (London [2]2001) übernommen wurde. Zu den wenigen englischsprachigen Autoren, die dort den Begriff verwenden, gehört J. Warrack:

Art. *Carl Maria von Weber*, New GroveD, loc. cit.: Despite his allegiance to Mozart, Weber did not adopt the peculiarly Viennes techniques of ‚thematische Arbeit' or ‚durchbrochene Arbeit' (XXVII, 147 b);
And most of the surviving ‚chamber' works – the *Grand quatuor* (piano quartet, which he frequently performed), the variations for piano and violin... and three pieces for Baermann... – were also largely calculated for this performance, with the result that they stand apart from Classical ideals of equal participation and ‚durchbrochene Arbeit' by featuring a principal virtuoso soloist (XXVII, 148 b).

(1) Als auf Musik bezogener Begriff ist durchbrochene Arbeit erstmals nachweisbar bei H. Riemann, der damit eine Form der KLANG- UND ORCHESTERTECHNIK BZW. EINE SPEZIFISCHE KAMMERMUSIKALISCHE UND ORCHESTRALE SATZSTRUKTUR der Wiener Klassik bezeichnet, die sich erstmals bei Haydn abzeichne und bei Beethoven zu besonders intensiver Ausprägung gelange.
Riemann umschreibt den Ausdruck als „die Teilnahme aller Instrumente in buntem Wechsel an der Themenbildung, derart, daß sie, um mit Bülow ein

Goethesches Wort anzuwenden, einander die goldenen ‚Eimer reichen'" (*Gesch. d. Musik seit Beethoven*, Bln u. Stuttgart 1901, 431; ausführlich zit. unten, II. (6)), als „Anteilnahme aller Stimmen des Orchesters an der Themenbildung und Verarbeitung", als ein „einander Zuspielen von Melodiefragmenten der Streicher unter einander; der Bläser unter einander und der Streicher und Bläser im buntesten Wechsel" (746).
Dabei ist sich Riemann der kunstwissenschaftlichen Herkunft des Begriffs bewußt, wobei er aber nicht die erstmalige Übertragung dieses kunstästhetischen Terminus auf musikalische Sachverhalte für sich in Anspruch nimmt:

Große Kompositionslehre III (Stuttgart 1913): Diese durchbrochene Arbeit hat ihren Namen von der Verwandtschaft mit der gotischen Architektur, da sie wie diese die starre Massivität in eine feines Rankenwerk auflöst (129).

Die musikalische Analogie zur gotischen Ornamentik, die bauliche Massen entmaterialisiert, sieht Riemann in einer instrumentationstechnischen „Zerlegung" bzw. „Zweiteilung" (ibid.) der kompakten Faktur des Tutti- oder Teiltuttisatzes, wie sie im klassischen Orchestersatz im „Gruppenwechsel" (155) zwischen Streichern und Bläsern zu beobachten ist. Die Anwendung des Begriffs durchbrochene Arbeit reserviert Riemann aber nur für solche „Teilungen", bei denen „beide Teile an der thematischen Gestaltung und Melodieführung konstitutiv mitwirken" (129). Durchbrochene Arbeit bezeichnet bei Riemann demnach zunächst eine Form der Klang- und Orchestertechnik, „deren allmähliche Entwickelung aus der kompakten Instrumentierung der vorhaydnschen Zeit mit ihren orgelartigen Registerwechseln mit Haydns neuer Manier einsetzt und sich bis zum letzten Beethoven immer deutlicher herausbildet..." (*Gesch. d. Musik...*, loc. cit. 746).

(2) Für G. Adler bedeutet durchbrochene Arbeit eine SATZTECHNIK DER WIENER KLASSIK, die ihrerseits ein konstitutives Teilmoment des obligaten Akkompagnement bildet und wesentlich zur Polyphonisierung eines grundsätzlich homophon gedachten Satzes beiträgt. Adler reichert damit den Begriff um einen weiteren Aspekt an, indem er sich ihm weniger aus instrumentationstechnischer, sondern aus satztechnischer Perspektive nähert. Adler betrachtet durchbrochene Arbeit als Teilmoment bzw. Mittel einer „variablen Stimmbehandlung" (*Der Stil in d. Musik* I, Lpz. 1911, 268), die er als obligates Akkompagnement (→ *Accompagnement* IV. (3); → *Ostinato* II. (3)) bezeichnet. Er greift diesen von Beethoven verwendeten Begriff auf, um die vielfältigen „Übergangs- und Spielarten" (266) zwischen polyphonem und homophonem Satz, wie sie für den Stil der Wiener Klassik charakteristisch sind, in einem einzigen Wort, das außerdem historisch authentisch war, zusammenzufassen (vgl. C. Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven u. seine Zeit*, Laaber 1987, 192 f.). Adler beschreibt die spezifische Satztechnik der „durchbrochenen Arbeit" als

die von Stimme zu Stimme rasch wechselnde Verteilung der melodischen Hauptlinie an die verschiedenen Instrumente, ein Verfahren, das besonders in der Wiener klassischen Schule zu einem Hauptmoment der stilistischen Behandlung erhoben wurde (267).

Die Auffassung, daß durchbrochene Arbeit ein Satzbild erzeugt, das in seiner Faktur zwischen homophonem und polyphonem Satz oszilliert, teilen Adorno, der eine solche Faktur als eine auf homophoner Basis ruhende „Art Scheinpolyphonie" bezeichnet, und Kühn, der von einer „Polyphonisierung" spricht:

Th. W. Adorno, *Die Funktion d. Kontrapunkts in d. neuen Musik* [1957], in: *Klangfiguren* (Bln u. Ffm. 1959): Einmal gelang selbst thematisch hochorganisierte Musik wesentlich homophon; im gesamten Wiener Klassizismus, trotz aller entgegenlautenden Behauptungen auch beim späten Beethoven, sind die polyphonen Partien Ausnahmen und auch diese selten wirklich komplex gedacht. Vielfach wird in der durchbrochenen Arbeit, beim Springen des Hauptmotivs von einem Instrument zum anderen, eine Art Scheinpolyphonie erzielt, ohne daß die volle Durchbildung der einzelnen Stimmen im Ernst angestrebt ist; analog etwa der Neigung der barocken Architektur, konstruktive Lösungen durch dekorative Veranstaltungen vorzutäuschen. Solcher Schein wird aber mit der Integrität des Gebildes bezahlt; nicht nur mit Unreinheiten des Satzes, an denen es selbst bei Beethoven nicht fehlt, sondern vorab damit, daß die Verpflichtung, die jeder kontrapunktische Ansatz eingeht, nicht erfüllt wird... (Gesammelte Schriften XVI, Ffm. 1978, 156);
vgl. auch Adornos unten, II. (4), zit. Formulierung aus dem Jahre 1926 von einer „in durchbrochenen Bögen ausschwingenden Polyphonie" bei Webern;
Cl. Kühn, *Musiklehre. Grundlagen u. Erscheinungsformen d. abendländischen Musik* (Laaber o. J. [1980/81]): *Durchbrochene Arbeit*, bei der nicht einer einzigen, sondern verschiedenen Stimmen der thematische Vortrag anvertraut ist, führt zur Polyphonisierung des Satzes; aus dem Gesamt der verteilten Partikel erwächst der musikalische Zusammenhang... (166).

Während vom Standpunkt des homophonen Satzes gesehen durchbrochene Arbeit die strikte Hierarchie von Melodie und Begleitung aufbricht, kann Riemann zufolge bereits bei Bach eine polyphon gegründete Satzstruktur zu durchbrochener Arbeit tendieren, wenn sich die Imitationen räumlich verdichten:

Mannheimer Kammermusik d. 18. Jh., Denkmäler d. Tonkunst in Bayern, = Denkmäler dtsch. Tonkunst 2. Folge, Jg. XV, Bd. XXVII (Lpz. 1914): Einzelne Fälle, daß die Gedrängtheit der Imitation (Engführung) die Fugierung geradezu in die „durchbrochene Arbeit" überführt und damit die Einzelstimmen als solche verschwinden läßt, finden sich allerdings schon in der älteren Literatur, z. B. in Bachs *H* dur-Fuge im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers... Für Seb. Bach kann sogar vielleicht allgemein in Anspruch genommen werden, daß er – wenige Beispiele ausgenommen – die Prätensionen der Einzelstimmen der

Fuge überwindet und sie in den Dienst einer Gesamtführung zwingt (X, Anm. 3).

Den Gedanken einer Synthese von kontrapunktischem und homophonem Satz äußern auch andere Autoren:

Dahlhaus, Art. *Kontrapunkt*, in: *Das Fischer Lexikon Musik*, hg. von R. Stephan (Ffm. 1957): In Beethovens späten Streichquartetten führen manchmal die melodische Emanzipation und thematisch-motivische Ausarbeitung der obligaten Nebenstimmen und der durchbrochene Stil, die Teilnahme aller Stimmen an der Melodie, zur Indifferenz von Haupt- und Nebenstimmen; d. h. aus dem klassischen Instrumentalsatz geht eine Polyphonie hervor, die nicht den älteren Kontrapunkt restauriert, sondern seinen Gegensatz, die einfache Begleitung einer Melodie, in sich aufgehoben hat (152 f.);
RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, hg. von H. H. Eggebrecht (Mainz 1967), Art. *Durchbrochene Arbeit*: Die Durchbrochene Arbeit ist eine Synthese älteren kontrapunktischen Denkens und neuerer homophoner Setzweise, in der eine Hauptstimme die Führung hat (246 b).

Obgleich nach Adler das obligate Akkompagnement einen satztechnischen Stil bildet, der alle Zwischenstufen zwischen Homophonie und Polyphonie zuläßt und die Einzelstimmen emanzipiert, bleibt das „oberste Bestimmungsrecht der Hauptmelodie gewahrt" (*Die Wiener klassische Schule*, in: *Hdb. d. Musikgesch.*, hg. von dems., Bln ²1930, 790). Als Teilmoment des obligaten Akkompagnements profiliert Adler nun durchbrochene Arbeit als Bezeichnung einer Art der Stimmführung (Faktur) in dreifacher Hinsicht, insofern nämlich die Hauptmelodie erstens partikelweise, zweitens räumlich und drittens „in raschem Wechsel", d. h. in kurzen Abständen auf andere Stimmen verteilt ist. Weitere Aussagen betreffen das Verhältnis der einzelnen Stimmen untereinander sowie die besonderen Ansprüche an den musikalischen Vortrag, der den linearen Zusammenhang zwischen den Melodiefragmenten zu verdeutlichen habe:

Der Stil..., loc. cit.: Die Hauptmelodie ist in raschem Wechsel von Teilen und Teilchen über die ganze Partitur vom obersten bis zum untersten System verteilt. Der inneren Verbindung dieser räumlich verteilten Melodieteilchen kann nicht genug Rechnung getragen werden durch die Koherenz im Vortrag der Partikelchen, der ein Ganzes, eine melodische Linie wiederzugeben hat. Die anderen Stimmen stehen dann meistenteils im Verhältnis der Unterordnung, höchstens der intentionierten Beiordnung zu der Hauptstimme oder, wie in einzelnen Fällen zu konstatieren, zu zwei, in seltensten Fällen zu drei Hauptstimmen (267 f.).

Adlers satztechnische Ausdifferenzierung des Begriffsinhaltes von 1911 hat bei Riemann Spuren hinterlassen. Mit offensichtlichem Bezug auf Adler definiert er zwei Jahre später durchbrochene Arbeit als eine „in kürzestem Abstande wechselnde Beteiligung mehrerer Stimmen an der Führung der Hauptmelodien" (*Große Kompositionslehre* III, Stuttgart 1913, 155). Hierbei stuft er den „Gruppenwechsel in kurzen Abständen" als eine „Spezialform der durchbrochenen Arbeit" ein (ibid.). Auch auf Adlers Formulierung der „variablen Stimmbehandlung" und die damit verbundenen Probleme des musikalischen Vortrags spielt er an (160; zit. unten, II. (6)).
Trotz der auf den ersten Blick bildhaften Suggestivität des Ausdrucks durchbrochene Arbeit ist seine Begriffsgeschichte von Unsicherheiten gekennzeichnet. Sie werden deutlich, wenn man die Definitionen im Hinblick darauf befragt, welches musikalische Material denn Gegenstand der durchbrochenen Arbeit sei (vgl. Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven u. seine Zeit*, loc. cit., 195 f., u. N. Schwindt-Gross, *Drama u. Diskurs. Zur Beziehung zwischen Satztechnik u. motivischem Prozeß am Beispiel d. durchbrochenen Arbeit in d. Streichquartetten Mozarts u. Haydns*, Neue Heidelberger Studien zur Musikwiss. XV, Laaber 1989, 18 ff.). Die Vielfalt des angebotenen begrifflichen Ensembles, das um die unspezifische Bezeichnung Melodie kreist, spiegelt die Vertracktheit des Phänomens und seiner Beschreibung. Selbst bei einzelnen Autoren wie Adler und Riemann ist die Begriffsstreuung beachtlich:

Adler, *Der Stil...*, loc. cit.: melodische Hauptlinie (267); Hauptmelodie (267); Phrasen von motivisch-thematischer Bedeutung (269);
Riemann, *Gesch. d. Musik...*, loc. cit.: Melodiefaden (96); Themenbildung (431); Themenbildung und Verarbeitung (746);
ders., *Große Kompositionslehre*, loc. cit.: Thematische Gestaltung und Melodieführung (129); Hauptmelodien (155); Melodieführung (160, 162), das Melodisch-Thematische (160), Melodie (162), thematischer Faden (162);
ders., *Mannheimer Kammermusik d. 18. Jh.*, loc. cit.: thematisches Gebilde (X);
ders., *Hdb. d. Musikgesch.* II/3 (Lpz. [1913] ²1922): Melodieführung (147); Melodiefaden (179); thematische Gebilde (180); Thema (177, 180).

Bei anderen Autoren fallen später folgende Begriffe:

R. Steglich, *Karl Philipp Emanuel Bach u. d. Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit...* (Bach-Jb. XII, 1915): Themen (121);
A. Schmitz, *Beethovens „Zwei Prinzipe". Ihre Bedeutung für Themen- u. Satzbau* (Bln u. Bonn 1923): melodische Bestandteile einer Phrase (80); Glieder einer Melodie oder einer melodischen Phrase (80); Motiv oder motivische Absplitterung (82, 87); Thema (83); die führende Linie (83f.); Faden (84); melodischer Faden (85); einzelne Phrasen (85); Hauptthemen (87);
Th. W. Adorno, *Die Instrumentation von Bergs Frühen Liedern* [1932], in: *Klangfiguren* (Bln u. Ffm. 1959): Klang (XVI, 99);
E. Bücken, *Die Musik d. Rokokos u. d. Klassik* (Potsdam 1932): symphonische Klangverteilung (199);
Adorno, *Kompos. für d. Film* [entstanden 1944]: Satz; Thema (XV, Ffm. 1976, 18 u. 119);
K. von Fischer, *Die Beziehungen von Form u. Motiv in Beethovens Instrumentalwerken*, Sammlung musikwiss. Abh. XXX (Straßburg u. Zürich 1948): thematischer Hauptgedanke (86);
J. Handschin, *Musikgesch. im Überblick* (Luzern [1948]. ²1964): Motiv (337);

Adorno, *Versuch über Wagner* (Bln u. Ffm. 1952): unendliche Melodie, Melodie, roter Faden (XIII, Ffm. 1971, 52);
ders., *Kritik d. Musikanten* [1954], in: *Dissonanzen* (Göttingen 1956): Rhythmik; Themenbildung (XIV, Ffm. 1973, 104);
ders., *Neue Musik, Interpretation, Publikum* [1957], in: *Klangfiguren*, loc. cit.: melodische Linie; Hauptereignis; Melodie (XVI, 41 f.);
ders., *Einl. in d. Musiksoziologie* (Ffm. 1962): Gewebe (XIV, 271);
ders., *Der getreue Korrepetitor* (Ffm. 1963): motivisches Hauptmaterial; melodische Linien; roter Faden (XV, 210 f.);
ders., *Die Funktion d. Kontrapunkts in d. Neuen Musik* [1957], ibid.: thematisches Material; thematische Modelle; Hauptmotiv (XVI, 149 u. 156);
ders., *Alban Bergs Kammerkonzert* (undatiertes Typoskript): Hauptstimme (XVIII, Ffm. 1984, 631);
H. Erpf, *Lehrbuch d. Instrumentation u. Instrumentenkunde* (Mainz 1959): Melodie (49); thematische Führung (112);
L. Finscher, *Studien zur Gesch. d. Streichquartetts*, Saarbrükker Studien zur Musikwiss. III (Kassel 1974): Satz; Klang (16);
New GroveD (London 1980): melody; leitmotif (V, 748 a);
Kühn, *Musiklehre*, loc. cit.: thematischer Vortrag (166);
New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986): melodic material (247 b);
C. Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven...*, loc. cit.: Melodie (195); unendliche Melodie (196).

Die offerierten Begriffe lassen sich nach zwei Kategorien sortieren: Begriffe wie Satz, Klang, symphonische Klangverteilung und Gewebe implizieren eine räumlich-statische Vorstellung, während Rhythmik, Melodie, melodischer Faden, roter Faden, führende Linie, Thema usw. sowohl auf ein zeitlich gerichtetes Moment verweisen als auch auf eine formale (Thema) bzw. syntaktische Funktion (Motiv, Phrase).

Riemann definiert durchbrochene Arbeit wiederholt als „einträchtiges Zusammenwirken an der Spinnung des Melodiefadens" oder als „das Mitspinnen mehrerer Stimmen an dem Thema" (etwa *Hdb. d. Musikgesch.* II/3, Lpz. 1913, 179 f.), um das Phänomen vom strengen polyphonen Satz einerseits und dem Alternieren unterschiedlich besetzter Instrumentengruppen („Gruppenwechsel") andererseits abzugrenzen. Riemann versteht unter durchbrochener Arbeit demnach ein komplementäres Ineinandergreifen der Stimmen, die dadurch entweder ein Thema oder – neutraler – einen melodischen Verlauf konstituieren.

Schmitz ist der Ansicht, die Konturen des Begriffs schärfer zu fassen zu müssen:

Beethovens „Zwei Prinzipe"..., loc. cit.: Um wenigstens einigermaßen sichere Anhaltspunkte zur Unterscheidung von angrenzenden Begriffen zu gewinnen, dürfte es angebracht sein, nur dann von durchbrochener Arbeit zu sprechen, wenn man sich die einzelnen Glieder einer Melodie oder einer melodischen Phrase, die im Vortrag verschiedenen Stimmen zugeteilt werden, in eine Lage zurückversetzt und durch eine Stimme vorgetragen denken kann (80).

Schmitz' zugespitzte Definition stellt eine Verengung dar, die Dahlhaus kritisiert, indem er, auf die Denkfigur von Einheit und Mannigfaltigkeit abhebend, die Dialektik der durchbrochenen Arbeit unterstreicht:

Ludwig van Beethoven..., loc. cit.: Erstens ist es irreführend, eine geschlossene Melodie vorauszusetzen, die nachträglich in Partikel zerlegt und über die Stimmen oder Instrumente verteilt wird. Das Variationenthema des *cis-moll-Quartetts* von einem einzigen Instrument spielen zu lassen, wäre absurd. Denn so unverkennbar das Thema einen kontinuierlichen Zusammenhang darstellt, so offenkundig ist es andererseits, daß die innere Einheit nicht primär gegeben ist, sondern sekundär aus der Dialektik der Motive resultiert. Die Partikel müssen, paradox formuliert, von verschiedenen Stimmen oder Instrumenten vorgetragen werden, damit ihre Zusammengehörigkeit fühlbar wird... Trennung und Verbindung erweisen sich demnach bei der durchbrochenen Arbeit als zwei Seiten desselben Vorgangs. Gerade dadurch, daß die Motive in verschiedenen Stimmen erscheinen, wird der Konnex sinnfällig, der zwischen ihnen besteht (195).

Schwindt-Gross schlägt in Anlehnung an Handschin vor, im Zusammenhang mit durchbrochene Arbeit den unspezifischen Begriff Melodie durch Motiv zu ersetzen, „das einerseits in sich geschlossen und als solches verwendbar, andererseits aber auch Baustein eines größeren melodischen oder thematischen Komplexes sein kann" (*Drama u. Diskurs*, loc. cit., 19).

(3) Kompositionsgeschichtlich wird der Begriff durchbrochene Arbeit ZUNÄCHST MIT BEETHOVEN UND BRAHMS VERKNÜPFT UND ANSCHLIESSEND MIT ANDEREN KOMPONISTEN IN VERBINDUNG GEBRACHT. H. Riemann 1901 erachtet die durchbrochene Arbeit als eine der „großen Eigenschaften der Faktur Beethovens" (*Gesch. d. Musik seit Beethoven*, Bln u. Stuttgart 1901, 431). Daneben nennt er aber auch Brahms, dessen Orchesterbehandlung „sich bei näherer Bekanntschaft als eine ganz eigenartige und sehr bedeutsame Steigerung der Beethovenschen Technik" erweise (746; vgl. auch *Große Kompositionslehre* III, Stuttgart 1913, 159 f.).

G. Adler schließlich löst den Begriff aus Riemanns personalstilistischer Bindung. Indem er konstatiert, daß durchbrochene Arbeit „besonders in der Wiener klassischen Schule zu einem Hauptmoment der stilistischen Behandlung erhoben wurde" (*Der Stil...*, Lpz. 1911, 267), bezeichnet der Begriff nunmehr ein epochenspezifisches Signum. Adler akzentuiert sogar diesen epochenstilistischen Bezug, indem er begrifflich variierend von „durchbrochenem Stil" (*Die Wiener klassische Schule*, in: *Hdb. d. Musikgesch.*, hg. von dems., Bln [2]1930, 790) anstelle von durchbrochener Arbeit spricht. Unabhängig davon behält der Ausdruck, sofern mit ihm eine bloße Satzfaktur (Adler, *Der Stil...*, loc. cit. 270) bezeichnet wird, auch bei Adler seine Übertragbarkeit auf andere Kompo-

nisten. Wie Riemann schlägt auch Adler den Bogen von Beethoven zu Brahms (ibid.).

Adlers Eingrenzung des Begriffs auf die Komponisten der Wiener Klassik wird von Riemann aufgehoben, indem er als eigentlichen Schöpfer dieser modernen Satztechnik einen Vertreter der Mannheimer Schule, J. Stamitz, benennt:

Hdb. d. Musikgesch. II/3 (Lpz. 1913): Sehr mit Recht weist Alfred Heuß... daraufhin, daß Beethoven in mehr als einer Beziehung ohne eigentliche Vermittlung durch Mozart oder Haydn direkt an die Mannheimer, d. h. an J. Stamitz anknüpft. Dies gilt besonders auch für die sogenannte „durchbrochene Arbeit", die Beteiligung mehrerer Stimmen an der Melodieführung (147 f.);
Mannheimer Kammermusik d. 18. Jh., Denkmäler d. Tonkunst in Bayern, = Denkmäler dtsch. Tonkunst 2. Folge, Jg. XV, Bd. XXVII (Lpz. 1914): Die von Johann Stamitz tatsächlich im Prinzip geschaffene „durchbrochene Arbeit" nahmen doch eigentlich erst der späte Mozart und Haydn auf, und erst Beethoven führte sie vollbewußt im Großen durch (X).

Aus entwicklungsgeschichtlicher Perspektive werden frühe Ansätze zur durchbrochenen Arbeit in der barocken Polyphonie gesehen, womit sich der historische und personale Rahmen erneut erweitert:

Riemann, *Mannheimer Kammermusik...*, loc. cit.: Einzelne Fälle, daß die Gedrängtheit der Imitation (Engführung) die Fugierung geradezu in die „durchbrochene Arbeit" überführt und damit die Einzelstimmen als solche verschwinden läßt, findet sich allerdings schon in der älteren Literatur, z. B. in Bachs *H* dur-Fuge im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, in Abacos *E* moll-Trio und noch früher in mehreren Kammerduetten Ag. Steffanis (X, Anm. 3);
R. Steglich, *Karl Philipp Emanuel Bach u. d. Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit...* (Bach-Jb. XII, 1915): Diese Themenverwandlungskunst führt Emanuel gelegentlich schon weiter zur durchbrochenen Arbeit; denn diese ist ja nichts anderes als eine besondere Art solcher Wandlung, es ist die Kunst, die Themen im mehrstimmigen Satze zu zerpflücken und ihre Teile durch das Zusammenwirken der Stimmen zu einem farbigeren Ganzen zusammenzufügen, also eine Fortbildung des Durchführungsverfahrens mit den Mitteln der Mehrstimmigkeit, die aber auch den Themen von Anfang an eine größere Farbigkeit geben kann.
So liegt der Keim dazu schon in Stellen wie dem oben als Beispiel angeführten Beginn der sechsten Württembergischen Sonate, der den Eindruck erweckt, als ob sich zwei Instrumentengruppen, zwei Klangfarben in den Vortrag des Themas teilten. Die eigentliche Ausbildung dieses Ausdrucksmittels muß aber selbstverständlich der Musik für mehrere Instrumente zufallen (121);
Immerhin ist solche durchbrochene Arbeit bei Emanuel noch verhältnismäßig selten, aber selbst Mozart und Haydn – geschweige denn die Mannheimer Komponisten – haben sie, später als Emanuel, nur gelegentlich verwendet und kaum über den Stand Bachs hinausentwickelt, obgleich ihnen die zahlreicheren Orchesterwerke und ihre Quartette mehr Gelegenheit dazu gaben (123);
A. Schmitz, *Beethovens „Zwei Prinzipe"...* (Bln u. Bonn 1923): Die durchbrochene Arbeit ist keineswegs zum erstenmal von Beethoven angewendet worden, sondern findet sich schon bei Haydn und Mozart, ja noch viel früher. Riemann erklärt, daß sie im Prinzip von Joh. Stamitz geschaffen worden sei, eine Ansicht die aber wohl kaum als absolute Gewißheit hingenommen werden kann, denn die historische Abgrenzung dieser Technik gegenüber der älteren fugierten Schreibweise läßt sich nicht scharf durchführen (80).

Th. W. Adorno teilt die Meinung, daß die durchbrochene Arbeit des Wiener Klassizismus von Brahms in intensivierter Form aufgegriffen worden sei:

Klassik, Romantik, Neue Musik [1959], in: *Klangfiguren* (Bln u. Ffm. 1959): Durchweg gewinnt die ihren subjektiv-expressiven Impulsen nach romantische Musik Verbindlichkeit, skelettiert sich durchs Gerüst eines musikalischen Klassizismus, dem schon Schumanns Davidsbündler verpflichtet waren, als sie mit Mißverständnis sich Beethovener nannten, und der dann zur Wiederaufnahme und Steigerung des Beethovenschen Prinzips der durchbrochenen, motivisch-thematischen Arbeit bei Brahms führte (Gesammelte Schriften XVI, Ffm. 1978, 132).

(4) Th. W. Adorno erweitert den zeitlichen Anwendungsbereich des Begriffs erneut, denn für ihn gilt durchbrochene Arbeit als ein VERFAHREN, DAS DIE VERTRETER DER ZWEITEN WIENER SCHULE KONTRAPUNKTISCH RADIKAL INTENSIVIEREN. Für Adorno ist die Neue Musik, als deren Exponenten er vorrangig die Komponisten der zweiten Wiener Schule und deren Umkreis begreift, traditionell über die Technik der durchbrochenen Arbeit mit der Wiener Klassik verbunden. Allerdings lebt die durchbrochene Arbeit in der neuen Musik in einer polyphon nochmals gesteigerten Komplexität fort. Adorno spricht von einer Renaissance des Kontrapunkts, „der in der ‚durchbrochenen Arbeit' des Wiener Klassizismus eben nur mühsam überwintert hatte" (*Arnold Schönberg* [in: *Die Großen Deutschen* IV, hg. von H. Heimpel u. a., Bln 1957]; Gesammelte Schriften XVIII, Ffm. 1984, 311):

Neue Musik, Interpretation, Publikum [1957], in: *Klangfiguren* (Bln u. Ffm. 1959): Um das zu konkretisieren: seit Richard Wagner das Prinzip der ‚Melodieteilung' einführte, also so instrumentierte, daß eine melodische Linie nacheinander in verschiedenen Farben gebracht wird, die ihren Verlauf gewissermaßen modellieren, findet in wirklich differenzierten Kompositionen sich immer seltener undurchbrochene Melodik über lange Strecken. Nicht nur hat das schon vom Wiener Klassizismus entwickelte Verfahren des Springens der Hauptereignisse von einer Stimme in die andere sich radikaler stets durchgesetzt, sondern selbst die einzelnen Melodien haben sich in immer feinere Valeurs aufgelöst. Dadurch aber entsteht für die Darstellung die Aufgabe, die Differenzen, das in der Farbe voneinander Abstechende wieder zusammenzubringen, vor allem auch die Sprünge von einem Instrument oder einer Instrumentengruppe zur anderen zu schließen. In der traditionellen Musik war der ‚rote Faden' des Verlaufs, dank der Stütze der allbekannten Akkordstufen, einigermaßen einfach zu verfolgen, obwohl schon Mozart und Beethoven darin weit unbequemere Aufgaben stellen, als das naive Ohr sich

träumen läßt; heute aber ist der rote Faden schlechterdings zum Problem der Wiedergabe geworden (XVI, Ffm. 1978, 41 f.);
Der getreue Korrepetitor (Ffm. 1963): Der neuen Musik gegenüber verstärkt sich der seit dem Tristan übliche, nachgerade ehrwürdige Vorwurf, sie habe keine Melodie. Teilweise bezieht er sich auf die durchbrochene Arbeit, will sagen, das Hinüberwechseln des roten Fadens von einer Stimme in die andere (XV, Ffm. 1976, 211);
Alban Bergs Kammerkonzert (undatiertes Typoskript): Lassen Sie mich Ihnen hier vielleicht sofort einen Rat geben. Berg, wie die ganze Schönbergschule, war nicht umsonst ein Wiener: die Tradition, aus der diese Musik kommt, ist schließlich keine andere als die der Wiener Klassik. Deren Technik ist aber die der sogenannten durchbrochenen Arbeit, des Springens der Hauptstimme von einem Instrument zum anderen, wie Sie es etwa aus Beethovens Quartetten kennen. Es sind also nicht etwa alle die gleichzeitig ertönenden Stimmen, so selbständig sie auch geformt sein mögen, einander gleichberechtigt, sondern es gibt im Grunde immer, wie im Wiener Klassizismus, Hauptstimme und Begleitung (XVIII, 631).

Durchbrochene Arbeit in der neuen Musik bedeutet demnach für Adorno vorrangig eine farbliche Facettierung des Klanges, ein klangliches Freisetzen der musikalischen Einzelereignisse, die sich allerdings nicht verselbständigen, sondern in die „Tektonik" der Musik eingebunden sind. Damit scheint auch bei Adorno eine Denkfigur auf, die die kunsttheoretische Diskussion um durchbrochene Arbeit im 18. Jh. bestimmt hat: das Verhältnis von Einheit und Mannigfaltigkeit. Resultat ist eine klangliche Entsubstantialisierung, die am „perspektivischen Streichertutti" des romantischen Orchesters und am „Melodiefetischismus" (*Kompos. für d. Film* [entstanden 1944]; XV, 17) des 19. Jh. Kritik übt.
Wiederholt weist Adorno gerade auf A. Bergs Affinität zum Verfahren der durchbrochenen Arbeit hin. Für Adorno prägt sich in der Differenz zwischen den Opernkomponisten Berg und Wagner paradigmatisch das Verhältnis zwischen neuer und romantischer Musik aus. Wichtiges Differenzkriterium dafür ist die zentrale Bedeutung der durchbrochenen Arbeit bei Berg als Signatur einer Musik, die ihre Autonomie neben ihrer dramatischen Funktion bewahrt hat. Die Zusammenführung verschiedener kompositorischer Verfahren, zu denen auch durchbrochene Arbeit gehört, weisen Berg als „integralen Komponisten" aus:

Alban Berg [1956], in: *Klangfiguren*, loc. cit.: Erst er hat, gegenüber Wagner, das eigentlich dramatische Element der Wiener Klassik, die in sich dialektisch durchbrochene kompositorische Arbeit, wirklich der Oper zugeführt (XVI, 90);
Berg. Der Meister d. kleinsten Übergangs (Wien 1968): Berg hat Leittonwirkungen und eingesprengte Dreiklänge nicht verschmäht, wohl aber eine Stilreinheit, die ihre Konsequenz mit Verödung der Sprache und Geklapper bezahlt. Sein Verfahren hat sehr andere Elemente als nur das Wagnersche Erbe absorbiert, die durchbrochene Arbeit der ersten Wiener Schule zumal, Debussy und viel deutschen Expressionismus... (XIII, Ffm. 1971, 329).

Weiterhin fällt der Begriff durchbrochene Arbeit bei Adorno im Zusammenhang mit Kompositionen von H. Eisler, P. Boulez, A. Webern und A. Schönberg:

Kompos. für d. Film, loc. cit.: Gesetzt ist die Partitur [von Eislers *Septett* Nr. 1 op. 92] für sieben Soloinstrumente: Flöte, Klarinette, Fagott, Streichquartett. Der Satz ist durchbrochen-kammermusikalisch, mit wechselnd hervortretenden Instrumenten, doch ohne ausgebildete Polyphonie (XV, 111);
Endlich sei auf die Sparsamkeit der musikalischen Mittel [in Eislers *Vierzehn Arten d. Regen zu beschreiben* op. 70] verwiesen. Trotz der durchbrochen-kammermusikalischen Arbeit ist alles Überflüssige, nicht unbedingt zur Darstellung des musikalischen Gedankens Notwendige vermieden (XV, 120);
Wien [1960], in: *Quasi una fantasia* (Ffm. 1963): So ist die höchst plastische und dabei dem Sprechnaturalismus entrückte Deklamation der Singstimme bei Boulez [im *Le marteau sans maître*] offensichtlich am Modell von Weberns Zweiter Kantate gebildet. Die musikalische Textur der Wiener und der Seriellen gleicht sich nicht nur in der Tendenz zu möglichst umfassender Determiniertheit, im Willen, aus einem alles herauszuspinnen, sondern auch in der Erscheinung. Nichts wird darin als bloßer Stoff, ungeformt, unartikuliert belassen. Bei beiden heißt totale Organisation der Anlage auch totales Durchkneten des musikalisch Sinnlichen. Bei beiden ist das vom alten Wiener Klassizismus um 1800 herrührende Prinzip der durchbrochenen Arbeit, dem bislang gerade die französische Musik sich gesperrt hatte, allgegenwärtig (XVI, 448);
Anton Webern. Zur Aufführung d. Fünf Orchesterstücke, op. 10, in Zürich (Musikbl. d. Anbruch VIII, 1926): Weberns jüngstveröffentlichte Arbeiten, die Kammerlieder nach Trakl op. 14 und die in besonders gewählter Kammerbesetzung gehaltenen geistlichen Lieder op. 15, verfolgen ihr lyrisches Ziel mit einer neuen, zart in durchbrochenen Bögen ausschwingenden Polyphonie (282);
Besprechung von Schönbergs 3. Streichquartett op. 30 (Mk XX, 1927/28): Das Rondo endlich ist das loseste Stück, das die Zwölftontechnik bislang hervorbrachte; im entlegensten Kunststück selbstverständlich hinmusiziert und von strömendem Fluß, dabei schalkhaft lustig bis zum Übermut. – Unter Verzicht auf alle dem impressionistischen Klang entnommenen Fermente: Dämpfer, Flageolett, col legno, die Schönberg vordem in die Konstruktion hineinzwang, ist mit der durchbrochenen Satzkunst und der Meisterung der Lagen der Einzelinstrumente sowohl wie ihres Miteinander ein völlig originaler, expansiver und zugleich thematisch plastischer Quartettklang erzielt (607 a).

Durchbrochene Arbeit gilt für Adorno als dialektisches Verfahren, den melodischen Verlauf zu differenzieren. Demgegenüber hebt er Wagners Prinzip der „Melodieteilung" als undifferenziert und primitiv ab. Die Geschlossenheit von Wagners „unendlicher Melodie" konstituiere sich nicht, wie bei den Wiener Klassikern, aus dem Ineinander unterschiedlicher Melodiepartikel, sondern präsentiere sich als undurchbrochener, obenstimmenfixierter, allenfalls koloristisch abgetönter melodischer Verlauf:

Versuch über Wagner (Bln u. Ffm. 1952): Unendliche Melodie als den „roten Faden", den festgefügten sukzessiven

Zusammenhang der Hauptstimme, hat es abermals in der Wiener Klassik gegeben; die von einer Gruppe an die andere überspringende Melodie machte dort die Einheit der durchbrochenen Arbeit sinnfällig. Wagner hat einzig, im Gedanken an den „hohen Stil", der sein ganzes Werk inspiriert und den er dem kleinbürgerlich-musikalischen Glück im Winkel entgegensetzt, gegen das genrehaft Abgesetzte, bequem Überblickbare protestiert, das ihn noch an Brahms ärgerte, als er im Konflikt mit Nietzsche von „Triumph- oder Schicksalsliedchen" sprach. Indem der nach außen möglichst undurchbrochene melodische Verlauf dem Gedächtnis des Zuhörers das Besitzrecht an kleinem musikalischen Eigentum verweigert, spannt es ihn desto unerbittlicher in den Wirkungszusammenhang der Totalität ein... Zunächst jedoch führt gerade die Sorge um das Nichtabreißen des von Beethoven überkommenen „roten Fadens" zu einem Verlust an Differenzierung des melodischen Verlaufs. Trotz allem bleibt dieser bei Wagner wie bei seinen romantischen Vorgängern weit mehr auf die bequem faßliche Vordergrund- und Oberstimme beschränkt, als bei dem an der Kammermusik geschulten Satz des Wiener Klassizismus. Die viel bemerkte instrumentale Melodieteilung nuanciert eher koloristisch das abrollende Melos, als daß sie es durch echt durchbrochene Arbeit in sich selber dialektisch machte, in Spannungen auflöste. Solche Primitivität wird durch die rhythmische verstärkt, deren Wagner selber sich in den Jahren zwischen Lohengrin und Rheingold mit viel kritischer Einsicht erwehrte (XIII, 52 f.);

Zur Partitur d. ‚Parsifal' [1956/57], in: *Moments musicaux* (Ffm. 1964): Sie [sc. „modale Akkordverbindungen, auffällige Nebenstufen in Moll"] zeitigen die vielbemerkte Anähnelung des Parsifalstils an Brahms, die im übrigen am äußerlichsten des harmonischen Vorrats haftet und die innere Zusammensetzung der Komposition kaum betrifft. Diese kennt, außer bei ein paar Themenkombinationen, kaum Polyphonie, auch keine „durchbrochene Arbeit" (XVII, 49).

Anders als Adorno vermag Kl. Kropfinger den Ausdruck durchbrochene Arbeit auf einzelne Stellen bei Wagner zu übertragen, wobei diese allerdings nicht an Beethoven gemessen werden dürften. Festzustellen sei, „daß Wagner sehr wohl ‚durchbrochene Arbeit' kennt, allerdings weniger eine der Motivdifferenzierung und -verästelung als der Instrumentierung und Klangnuancierung". Den Vorwurf bloßer Koloristik weist Kropfinger zurück, indem er durchbrochene Arbeit funktional in den dramatischen Prozeß eingebunden sieht. Im einzelnen unterscheidet er bei Wagner drei Ausprägungen von durchbrochener Arbeit. Zunächst die Motivanalyse durch Zerlegung bzw. die Verteilung einer Melodie mittels der Instrumentation. Als weitere Form nennt Kropfinger, auf Adornos Kritik anspielend, die motivisch nuancierende ‚Motivstaffette'. In den gleichen funktionalen Zusammenhang rückt Kropfinger schließlich Motiveinblendungen:

Wagner u. Beethoven. Unters. zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners, Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh. XXIX (Regensburg 1975): Daß man Durchführungstechnik, Ableitung und Verarbeitung der Motive bei Wagner nicht strikt an Beethovens Verarbeitungstechnik messen darf, sondern die dramatisch bedingten Abweichungen berücksichtigen muß, zeigt sich auch, wenn man in den Dramen nach Spuren „durchbrochener Arbeit" sucht. Man stellt fest, daß Wagner sehr wohl „durchbrochene Arbeit" kennt, allerdings weniger eine der Motivdifferenzierung und -verästelung als der Instrumentierung und Klangnuancierung. So wird in der 4. Szene des 2. Aufzuges der *Walküre* das Motiv des Sterbegesanges auf Oboe und Klarinette verteilt: [Notenbeispiel].
Zu berücksichtigen ist freilich, daß Wagner das von der Klarinette übernommene Motiv, das Schicksalsmotiv, (also gleichsam eine Motivanalyse durch Instrumentierung) von den Hörnern begleiten läßt und damit die Motivfaktur klanglich doch wieder stark verschmolzen wird. Deutlicher wird die Motivdifferenzierung in der 3. Szene des 1. Aufzuges der *Walküre*. Dort durchläuft das Schwertmotiv nacheinander Trompete, Flöte (samt Oboe, Klarinette und Horn), Oboe, Horn, Oboe (samt Klarinette und Horn), Trompete, Oboe (samt Klarinette und Horn), Klarinette, Englisch Horn und Trompete: eine Nuancierung und Poetisierung, die es – selbst bei diesem Fanfarenmotiv – schwerlich zuläßt, von motivischer „Starre" zu sprechen. Als „durchbrochene Arbeit" ist auch die Verteilung einer Melodiewendung zu Beginn der *Walküre* auf Violine, Klarinette und Hörner anzusprechen (T. 279–285), die erstmals erklingt, wenn Sieglinde sich lauschend zu dem regungslos liegenden Siegmund herabneigt (Mitleidmotiv). Man kann sagen, daß diese spezifisch dramatische Form „durchbrochener Arbeit" namentlich dort auftritt, wo es darum geht, seelische Nuancen der dramatischen Konstellation durch eine instrumental facettierte melodische Verkettung oder Zerlegung von Motiven auszukomponieren. Das gilt z. B. auch für den Beginn der 1. Szene des 1. Meistersingeraufzuges, wo die in den Choral eingeblendeten instrumentalen Melodiewendungen... sich im Wechsel von Holzblas- und Streichinstrumenten zu den Gesten Walthers und Evas entfalten (270 ff.).

(5) Während G. Adler und H. Riemann durchbrochene Arbeit noch an Beispielen gleichermaßen aus der Orchester- wie der Kammermusik belegen, zeichnet sich bei späteren Autoren eine GATTUNGSBEZOGENE FIXIERUNG AUF KAMMERMUSIK ab. Im Phänomen der durchbrochenen Arbeit manifestiert sich ein spezifisch kammermusikalisches Denken. Durchbrochene Arbeit meint nicht länger nur eine bloße Technik, sondern ein (Stil-)Prinzip, das vor allem mit der Gattung des Streichquartetts in Verbindung gebracht wird:

H. Rothweiler, *Zur Entwicklung d. Streichquartetts im Rahmen d. Kammermusik d. 18. Jh.* (Diss. Tübingen 1934): Erst für Haydns Werke selbst... tritt die innere Faktur in den Vordergrund der Erwägung; und zwar die Erscheinung, die wir vom vollentwickelten Streichquartett aus als dessen integrierendes Merkmal kennen, die durchbrochene Arbeit (2);
Th. W. Adorno, *Einl. in d. Musiksoziologie* (Ffm. 1962), Kap. *Kammermusik*: Unter Kammermusik verstehe ich dabei im wesentlichen jene Produkte der Sonatenepoche von Haydn bis Schönberg und Webern, die durch das Prinzip der durchbrochenen Arbeit gekennzeichnet ist (Gesammelte Schriften XIV, Ffm. 1973, 271);

ders., *Der getreue Korrepetitor* (Ffm. 1963): Zunächst muß man sich, um ihm [sc. dem „roten Faden"] zu folgen, von der herkömmlichen Idee einer undurchbrochenen Melodie, gar vom Vorrang der Oberstimme freimachen. Das im Wiener Klassizismus, vor allem im Streichquartett entwickelte Prinzip der thematischen Arbeit, welche das Hauptmaterial unablässig von einer Stimme in die andere springen läßt, ...hat den Begriff des roten Fadens selbst kompliziert (XV, Ffm. 1976, 210).

Auch sonst verknüpft Adorno häufig die Wörter durchbrochen bzw. Durchbrochenheit und kammermusikalisch: „Der Satz ist durchbrochen-kammermusikalisch" (*Kompos. für d. Film* [entstanden 1944]; XV, 111); „Trotz der durchbrochen-kammermusikalischen Arbeit" (ibid.; XV, 120); „...die am Streichquartett orientierte Technik der durchbrochenen Arbeit will verdeutlichen so gut wie verdichten" (*Die Funktion d. Kontrapunkts in d. Neuen Musik* [1957], in: *Klangfiguren*, Bln u. Ffm. 1959; XVI, Ffm. 1978, 153); „kammermusikalische Durchbrochenheit" (*Über einige Arbeiten Arnold Schönbergs* [1963], in: *Impromptus*, Ffm. 1968; XVII, Ffm. 1982, 330 f.).
Wenn C. Dahlhaus dafür plädiert, daß sich die Idee der Kammermusik nicht im kompositorischen Merkmal der „durchbrochenen Arbeit" erschöpfe, sondern auch einer soziologischen Fundierung bedürfe, stellt sich auch ihm – an Adorno anknüpfend – die durchbrochene Arbeit als ein für die Kammermusik wesentliches Moment dar:

Brahms u. d. Idee d. Kammermusik (NZfM CXXXIV, 1973): Daß es die Idee der Kammermusik – realisiert in der Technik der „durchbrochenen Arbeit" und des „obligaten Accompagnements" – war, aus der in der Neuen Musik der zweiten Wiener Schule extreme Konsequenzen gezogen wurden, ist durch die verquere und kaum noch genügend analysierte soziale Tatsache verdeckt worden, daß gerade die Publikumsschicht, von deren Sympathie Brahms getragen worden war, sich gegen Schönberg am heftigsten und feindseligsten sträubte (560).

Vor N. Schwindt-Gross' Untersuchung von satztechnischen Implikationen der durchbrochenen Arbeit gleichfalls an kammermusikalischen Exempla, nämlich anhand von Streichquartetten Haydns und Mozarts (*Drama u. Diskurs...*, Laaber 1989), verwenden verschiedene Autoren diesen Terminus, um eine spezifische kammermusikalische Textur zu charakterisieren:

L. Finscher, *Studien zur Gesch. d. Streichquartetts*, Saarbrükker Studien zur Musikwiss. III (Kassel 1974): So umfaßt der Begriff Streichquartett, wie er sich an den klassischen Mustern der Werke Haydns und Mozarts und an der wiederum weitgehend aus diesen Mustern abgeleiteten Theorie der Gattung gebildet hat, vielfältige Elemente früherer Gattungs- und gleichzeitiger Form- und Stilbegriffe, die in ihm zu neuer Einheit zusammentreten: den vierstimmigen Satz und den homogenen Klang eines solistischen Streichensembles aus Instrumenten einer einzigen Familie, die Differenzierung dieses Satzes und Klanges in der durchbrochenen Arbeit, im obligaten Akkompagnement und in der idealen Gleichwertigkeit der vier Stimmen (16);
Wie in den Triosonaten ist der Satz vollkommen kammermusikalisch, mit weitgehend selbständiger, das heißt wirklich obligater Führung der Viola und stark durchbrochener motivischer Arbeit, die alle vier Stimmen einbezieht (79);
R. Stephan, *Zur Kammermusik d. jungen Beethoven* (Melos/NZfM III, 1977): Die Kunstmittel der Verschleierung von Zäsuren, von Verschränkung von Satzgliedern etc. werden [sc. im Triosatz] kaum angewandt. Sie gehören in den Umkreis der Satztechniken, die man mit den Worten „obligates Akkompagnement", „durchbrochene Arbeit", „Durchführungstechnik" u. ä. bezeichnet, in den Umkreis des Quartettsatzes – handle es sich dabei nun um das Streichquartett oder um das vierstimmig besetzte Streichorchester der Symphonien –, in welchem sie entwickelt worden sind (6 b);
Kl. Fischer, *Die Streichquartette Gaetano Brunettis (1744–1798)...*, in: Kgr.-Ber. Bayreuth 1981: Dieses Quartett kann durch die gleichgewichtige Behandlung aller vier Stimmen – auch unter Zuhilfenahme der Kanontechnik – wegen der Art der motivischen Verknüpfung der Themenbruchstücke in Verbindung mit durchbrochener Arbeit, an der alle vier Stimmen gleichmäßig und in wechselnder Satztechnik beteiligt sind, als persönliche Ausprägung des klassischen Quartettideals bei Brunetti gelten (357).

(6) Mit dem Begriff durchbrochene Arbeit ist von Beginn an ein QUALITATIVES MOMENT HOHER WERTSCHÄTZUNG verbunden. Dieses wird zuerst bei H. Riemann deutlich, wogegen G. Adler eher auf eine ästhetische Neutralität bedacht ist, wenn er sagt, daß man keinem Stil „von vornherein höhere Geltung zuerkennen" dürfe. (*Der Stil in d. Musik* I, Lpz. 1911, 270 f.). Die ästhetisch positive Besetzung des Begriffs bei Riemann wird deutlich, indem er wiederholt das gemeinte Phänomen als „Durchgeistigung des Tutti oder Teiltutti durch in kürzestem Abstande wechselnde Beteiligung mehrerer Stimmen an der Führung der Hauptmelodien" (*Große Kompositionslehre* III, Stuttgart 1913, 155) oder als „Durchgeistigung der Massivität des Orchesters, die Erfüllung der Einzelstimmen mit individuellem Leben" (*Hdb. d. Musikgesch.* II/3, Lpz. 1913, 177) bewertet. Kl. Kropfinger verbindet den Begriff durchbrochene Arbeit darüber hinaus mit einer „expressiven ‚Durchtränkung'" des Stimmengeflechts (Art. *Beethoven*, MGG, *Personenteil* d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. II, Kassel u. Stuttgart 1999, 890).
Durchbrochene Arbeit führt nach Riemann zu einer Polyphonisierung und damit zu einer Komplexität des Stimmgefüges, die für die ‚Intelligenz' der musikalischen Interpretation und die Rezeption ein besonderes Anspruchsniveau definiert. Die adäquate Rezeption einer solchen Faktur setzt ein in hohem Maße entwickeltes und von Rationalität durchdrungenes ästhetisches Differenzierungsvermögen voraus. Die aus der Enthierarchisierung der homophonen Faktur resultierenden Rezeptionsschwierigkeiten erweisen sich als Indikatoren einer besonderen ästhetischen Qualität. Riemann schreibt mit Blick auf Beethovens Streichquartett op. 131, dessen Varia-

tionensatz er an anderer Stelle als „die Gipfelung der ‚durchbrochenen Arbeit'" beschrieben hatte (*Hdb. d. Musikgesch.*, loc. cit. 198), von den Anforderungen an die „Intelligenz der vier Spieler", die „Idee, den Gegensatz von Melodie und Begleitung, von Hauptstimmen und Nebenstimmen ganz aufzuheben durch Beteiligung womöglich aller Stimmen an der Melodieführung selbst"; adäquat zu realisieren (*Große Kompositionslehre*, loc. cit., 160) und erwähnt hinsichtlich Brahms' Orchestersatz die „ungewohnten Anforderungen" an „Dirigenten, Spieler und Hörer" durch das „häufige einander Zuspielen von Melodiefragmenten der Streicher unter einander, der Bläser unter einander und der Streicher und Bläser im buntesten Wechsel" (*Gesch. d. Musik seit Beethoven*, Bln u. Stuttgart 1901, 746).

Auch P. Bekker macht für die erschwerte Rezeption der Brahmsschen Werke den hohen kompositorisch-technischen Anspruch verantwortlich, der sich in einer als „durchbrochener Satz" angesprochenen Verdichtung der Faktur äußert:

Musikgesch. als Gesch. d. mus. Formwandlungen (Bln u. Lpz. 1926): Hierauf beruht das, was man den „durchbrochenen Satz" bei Brahms nennt: die kunstvolle harmonische Stimmverflechtung mit ihrer unverkennbaren Bezugnahme auf den kontrapunktischen Stil, die Verdichtung der Satzart durch engmaschige Verwebung der Stimmen, das Überkreuzen und Ineinanderschieben der Themen, Harmonien und Rhythmen. Diese stilistischen Eigenheiten haben Brahms in früheren Jahren den Vorwurf der trockenen Arbeit, des gelehrten Akademikertums zugezogen. Von alledem war Brahms weit entfernt. Aber eine gewisse Undurchsichtigkeit des äußerlich Fakturellen wie damit auch des Gefühlsmäßigen seiner Werke mußte anfangs die Entgegennahme seiner Werke beeinträchtigen (213).

Die sinnfälligsten Ereignisse im Nacheinander zu verbinden (vgl. Th. W. Adorno, *Alban Bergs Kammerkonzert* [undatiertes Typoskript]; Gesammelte Schriften XVIII, Ffm. 1984, 631), kennzeichnet für Adorno auch ein Problem der Neuen Musik. Die Kunst des Hörens bestehe in der Verbindung von Beweglichkeit und geschärfter Aufmerksamkeit, um die kontrapunktische Satzfaktur filtrierend zu durchdringen und „das Springen der Hauptstimme von einem Instrument zum anderen" (ibid.), also die ständig wechselnden Hierarchien innerhalb des Stimmengewebes, zu verfolgen. Da „nicht etwa alle die gleichzeitig ertönenden Stimmen, so selbständig sie auch geformt sein mögen, einander gleichberechtigt [sind], sondern es... im Grunde immer, wie im Wiener Klassizismus, Hauptstimme und Begleitung" gibt, bestehe die „Kunst des Hörens... demnach vorab darin, zunächst einmal die Hauptstimme zu verfolgen, sozusagen den roten Faden". Die Konzentration darauf mache den groben „Zusammenhang des Ganzen klar, und das ist wichtiger, als daß Sie jede einzelne Begleitstimme sogleich als eine selbständige Melodie neben der Hauptstimme mitbekommen" (ibid.).

Vor ähnliche Schwierigkeiten wie die Hörer sieht Adorno auch die Interpreten gestellt, denen ein durchbrochen gestalteter Satz gleichfalls eine ganz besondere Integrationsleistung abverlange. Um diese zu beschreiben, greift er in seinen Ausführungen über die dem Streichquartettensemble eingeschriebenen gruppendynamischen Konfliktstrukturen bemerkenswerterweise wieder zu der klassizistischen Formel von der „Einheit in der Mannigfaltigkeit", die schon im Zentrum des kunstästhetischen Diskurses stand:

Einl. in d. Musiksoziologie (Ffm. 1962), Kap. *Dirigent u. Orch.*: Sobald jedoch vielstimmige Musik – sei's real polyphone, sei's homophone von „durchbrochener Arbeit" – Einheit des Mannigfaltigen ambitioniert, bedarf es zu ihrer Lenkung auch eines einheitlichen Bewußtseins, das die Integration erst geistig leistet und dann verwirklicht oder zumindest überwacht... Im Streichquartett verlangt sachgerechte Darstellung eine Autorität, welche über die Kontroversen entscheidet und die Einzelleistungen der Spieler nach der Idee des Ganzen differenziert sowohl wie koordiniert; meist fällt diese Aufgabe dem Primarius zu (XIV, Ffm. 1973, 295).

Bei Riemann und später bei Adorno wird durchbrochene Arbeit zum Qualitätsmerkmal differenzierter und komplexer Musik schlechthin. Der von Beethoven entwickelte Stand der durchbrochenen Arbeit ist für Riemann ein Kriterium, an dem sich nachbeethovensche Komponisten zu messen haben: Die Kehrseite seiner Brahmsverehrung bildet seine vernichtende Kritik an J. Raff. Die von ihm in Raffs Symphonien konstatierte konzertante Verselbständigung längerer solistischer Passagen stuft er als eine der Gattung Symphonie ferne, historisch überholte Satzfaktur ein:

Gesch. d. Musik..., loc. cit.: Von diesen Mängeln ist der erste, daß es Raff nicht gelungen ist, die großen Eigenschaften der Faktur Beethovens zu enträtseln, nämlich die durchbrochene Arbeit, die Teilnahme aller Instrumente in buntem Wechsel an der Themenbildung, derart, daß sie, um mit Bülow ein Goethesches Wort anzuwenden, einander „die goldenen Eimer reichen"; statt dessen treten bei Raff oft in aufdringlicher Weise lange Soli einzelner Instrumente heraus, die den symphonischen Charakter entschieden verleugnen, während im übrigen der Orchesterkörper zu kompakt geschlossen bleibt und die Instrumentengruppen mehr in fast vorhaydnscher Weise registermäßig angezogen und abgestoßen werden (431).

Adorno formuliert es noch kategorischer, wenn er behauptet, daß sich „in wirklich differenzierten Kompositionen... immer seltener undurchbrochene Melodik über lange Strecken" finde (*Neue Musik, Interpretation, Publikum* [1957], in: *Klangfiguren*, Bln u. Ffm. 1959; XVI, Ffm. 1978, 41). Auch aus seiner Warnung an einen Teil der Jugendmusikbewegung, Simplizität dürfe nicht mit Vitalität und kompositorische Komplexität nicht mit Dekadenz gleichgesetzt werden, spricht Adornos ästhetische Wertschätzung der durchbrochenen Arbeit als Signatur eines ambitionierten kompositorischen Anspruchs:

Kritik d. Musikanten [1954], in: *Dissonanzen* (Göttingen 1956): Die Ansicht, was stampft oder rennt sei vital, und was durchbrochene und komplexe Rhythmik und Themenbildung anstrebt zerfasernd und dekadent, ist den musikalisch Erfahreneren der Bewegung nicht zuzutrauen. Insgesamt jedoch identifiziert sie viel zu blank technische Begriffe mit ihren kulturpolitischen. Wo viele Zweiunddreißigstel das Partiturbild schwärzen, wo thematische Arbeit die Motive in kleinste Teile zerlegt, schaudert sie vorm Bild des Zerfalls; als ob nicht die Ausformung im Detail die Komponisten all ihre Kraft kostete. Wer statt dessen ohne Bedenken darauflosschreibt, erhält das Prädikat Gesund (XIV, 103 f.).

Die ästhetische Favorisierung der durchbrochenen Arbeit läßt sich bei Adorno auch an seinem Verdikt ablesen, das er über das „Undurchbrochene" fällt, wobei dieser Oppositionsbegriff zu durchbrochen in musikalischem Zusammenhang erstmals von Adorno verwendet wird. Das ästhetisch negativ konnotierte Adjektiv undurchbrochen bezieht Adorno nicht nur auf Melodik (etwa bei Wagner) und Themenbildung, sondern auch auf die Rhythmik und sogar auf die musikalische Interpretation (vgl. die Kritik an Toscaninis Interpretation in der Formulierung „Schlecht undurchbrochen schnurrt ein Stück wie das Scherzo aus Mendelssohns Sommernachtstraum-Musik ab", *Die Meisterschaft d. Maestro*, in: *Klangfiguren*, loc. cit., 58). „Undurchbrochen" ist bei Adorno verknüpft mit Begriffsinhalten wie struktureller Grobkörnigkeit, Mangel an Differenzierung, Gliederung und kritisch-aufklärerischer Diskursivität. So bemerkt er über I. Strawinskys *Sacre du printemps*:

Neue Musik heute [1946]: Nachdem in der Harmonik die Geleise der tonalen Akkorde und Funktionen weggeräumt sind, wird der Verlauf durch das gröbste Mittel, durch undurchbrochene, allenfalls durch unregelmäßige Akzente abwechslungsreichere rhythmische Bewegung hergestellt. Die Frage nach dem Zusammenhang von Ganzem und Teil kommt gar nicht erst auf; alle Ergebnisse werden von einem Stampfen artikuliert, das ihnen selbst nur von außen widerfährt (XVIII, 126).

Während bei durchbrochener Arbeit die Einheit aus der Mannigfaltigkeit resultiere und damit das Detail seine Selbständigkeit und Intimität gegenüber dem Ganzen bewahre, sieht Adorno bei Wagners undurchbrochener Melodik die umgekehrte Relation. Die gleichsam a priori definierte Totalität ordnet sich das Detail gewaltsam unter (vgl. *Versuch über Wagner*, Bln u. Ffm. 1952; XIII, Ffm. 1971, 52: „Indem der nach außen möglichst undurchbrochene melodische Verlauf dem Gedächtnis des Zuhörers das Besitzrecht an kleinem musikalischen Eigentum verweigert, spannt es ihn desto unerbittlicher in den Wirkungszusammenhang der Totalität ein"; ausführlich zit. oben, II. (4)).
Die gleiche Denkfigur liegt Adornos Kritik am strukturell simplifizierenden Arrangement zugrunde, dessen Merkmal eine undurchbrochene Oberstimmenmelodik darstellt, die die Plastizität durchbrochener Strukturen einebnet:

Über d. Fetischcharakter in d. Musik u. d. Regression d. Hörens [1938], in: *Dissonanzen*, loc. cit.: Nicht ernster aber tönt das Preislied der Meistersinger, wenn es vom bloßen Streichorchester exekutiert wird. In der Einfärbigkeit verliert es objektiv die Artikulation, die es in Wagners Partitur plastisch machte. Eben damit aber wird es recht plastisch für den Hörer, der den Körper des Liedes nicht mehr aus differenten Farben zu komponieren braucht, sondern sich der einen und undurchbrochenen Oberstimmenmelodik getrost überlassen kann. Hier ist der Antagonismus zur Hörerschaft mit Händen zu greifen, in welchen heute die als klassisch figurierenden Werke geraten. Als dunkelstes Geheimnis der Arrangements aber mag man jenen Zwang vermuten, nichts so lassen zu können, wie es ist, alles anzutasten, was einem in die Quere kommt; ein Zwang, der um so größer wird, je weniger die Grundlagen des Bestehenden selber sich antasten lassen. Die totale gesellschaftliche Erfassung bestätigt sich ihre Macht und Herrlichkeit durch den Stempel, der allem aufgeprägt wird, was in die Maschinerie geriet (XIV, 30).

(7) An den Vergleichen und Metaphern, die zur Darstellung des Satzprinzips der durchbrochenen Arbeit gelegentlich verwendet werden, läßt sich ein Ensemble von ideengeschichtlichen Aspekten ablesen, deren gemeinsamer Bezugspunkt das IDEENGUT DER AUFKLÄRUNG bildet. Zu nennen wären Vorstellungen wie Emanzipation („Freiheit"), Gleichberechtigung („Gleichheit"), und die Betonung des Gedankens der Einheit („Brüderlichkeit") in der Mannigfaltigkeit. Darüber hinaus verweist der gelegentlich konstatierte Eindruck einer Dialogizität der Stimmen auf den von durchbrochener Arbeit erzeugten Sprachcharakter der Musik.
So spricht Riemann den Gedanken der Emanzipation und des Wechselgesprächs unter gleichberechtigten Partnern an:

H. Riemann, *Hdb. d. Musikgesch.* II/3 (Lpz. 1913): ...und weisen den Weg zu einer ganz neuen Art der Orchesterbehandlung, die dann Beethoven aufnahm und weiter ausbildete, der „durchbrochenen Arbeit". Der Gedanke, die Gesamtheit der Orchesterinstrumente als eine Mehrheit von Einzelwesen aufzufassen, deren jedes im geeigneten Momente bedeutsam mit einem gewichtigen Worte hervortreten kann, ohne daß doch der Schein eines das Wesen des sinfonischen Ensembles gefährdenden solistischen Sichvordrängens entsteht, ist der älteren Orchestermusik vollständig fremd (175 f.);
vgl. auch A. Sandberger, *Zur Gesch. d. Haydnschen Streichquartetts* (Altbayrische Monatsschrift II, 1900): Bislang war bei ihm [sc. Haydn], so sehr er die Instrumente gegenüber den meisten seiner Vorgänger emanzipierte, die erste Violine doch in der Hauptsache dominierend... Diese Art wird nun auch außerhalb der thematisch gearbeiteten Partien nach Seite der selbständigen Stimmführungen hin vertieft. An diesen Stellen selbst beginnen jene musikalischen Wechselgespräche der Instrumente, welche wir heute im echten Quartett zu hören verlangen; der Stil feiner Konversation, den Kretzschmar mit dem Stil der französischen Enzyklopädisten vergleicht, ergreift vom Quartett Besitz. In solchem Wechselgespräch darf keiner zu lange reden; die motivische Arbeit ist Träger dieser

Konversation, sie gönnt jedem das Wort, und die anderen treten zurück, solange er spricht (*Ausgewählte Aufsätze zur Musikgesch.* I, München 1921, 262 f.).

Für H. H. Eggebrecht ist das Teilmoment des „Wechselgesprächs" und der damit evozierte Sprachcharakter der Musik von besonderer Bedeutung, wenn er auf das von der durchbrochenen Arbeit erzeugte „korrespondierende Aufstellungs- und Beantwortungsspiel" hinweist:

Musik im Abendland. Prozesse u. Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart (München 1991): Ein zweitaktiges, deutlich aufstellendes, sich öffnendes Motiv wird in den folgenden zwei Takten ebenso deutlich beantwortet, und wir sehen, daß sich dieses korrespondierende Aufstellungs- und Beantwortungsspiel anschließend stufenversetzt wiederholt. Dabei ist das melodische Dialogisieren der Zweitaktgruppen auf zwei Instrumentenpaare verteilt und wird somit als Miteinander-Sprechen verdeutlicht und verlebendigt: ein Vorschein jener musikanalytisch als „durchbrochene Arbeit" bezeichneten Satzweise, die dann in der ausgereiften musikalischen Klassik eine große Rolle spielt und bei Beethoven kulminiert (531).

Auch J. Handschin verbindet mit dem Begriff durchbrochene Arbeit einen Sprachcharakter der Musik und verweist in diesem Zusammenhang auf die Opera buffa, durch einen Seitenverweis speziell auf G. B. Pergolesis *Serva Padrona* (1752):

Musikgesch. im Überblick (Luzern [1948] ²1964): Zum „obligaten Akkompagnement" gehört auch dasjenige, was man neuerdings die „durchbrochene Arbeit" genannt hat: ein Verfahren, beim dem die Stimmen einander das Motiv und seine Beantwortung zuwerfen oder sich in der Durchführung des Motivs ergänzen (wahrscheinlich hängt dieses Kunstmittel irgendwie mit der Gestaltung des Ensembles in der Opera buffa zusammen...) (337).

An entsprechender Stelle erläutert er die gemeinte Stelle bei Pergolesi folgendermaßen: „Hier werden nämlich im Gesangsensemble in munterer Weise musikalische Motive durcheinandergeworfen, die für die handelnden Personen (oder die Situation) charakteristisch sind, und solche Motive greifen auch auf die Orchesterbegleitung über" (292). Im Anschluß an Handschins Beschreibung manifestiert sich für R. Bard in der durchbrochenen Arbeit ein „demokratisches" Prinzip:

Unters. zur motivischen Arbeit in Haydns sinfonischem Spätwerk (Kassel 1982): Somit [sc. mit Handschins unten, II. (8), zitierter Erläuterung der „durchbrochenen Arbeit" als eines Verfahrens, „bei dem die Stimmen einander das Motiv und seine Beantwortung zuwerfen oder sich in der Durchführung des Motivs ergänzen"] sind zwei instrumentale (neue) Möglichkeiten angesprochen: 1. Die Herrschaft *einer* führenden Stimme über die *bloßen* Begleitstimmen wird aufgehoben, *alle* Stimmen nehmen („demokratisch") am motivischen Verarbeitungsprozeß teil... (69).

Riemann verbindet mit durchbrochener Arbeit das Moment des „einträchtigen Zusammenwirkens" am Ganzen, betont also die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Unter dem Ganzen versteht Riemann die Melodie, in der sich für ihn das „Empfinden eines einzigen Individuums" ausdrückt. Um den Gedanken einer Aufhebung jeder festgelegten Stimmenhierarchie zu verdeutlichen, verweist er in diesem Zusammenhang in einer Fußnote auf das bei J. G. Sulzer formulierte Ideal einer „einzigen Melodie", die sich aus einer Verbindung aller Stimmen dergestalt ergebe, daß sie keiner Begleitung fähig sei (vgl. Sulzer, *Theorie d. schönen Künste* II, Lpz. 1774, 1122 b):

Mannheimer Kammermusik d. 18. Jh., Denkmäler d. Tonkunst in Bayern, = Denkmäler dtsch. Tonkunst 2. Folge, Jg. XV, Bd. XXVII (Lpz. 1914): ...die sechs Trios repräsentieren restlos die Abstreifung der Fesseln des gebundenen Stils, den Protest gegen die Festlegung auf eine bestimmte Zahl realer Stimmen, die in dem altklassischen Stile doch immer mehr oder weniger als unterschiedene Einzelwesen dastehen und Ansprüche zu machen haben und machen, während in dem von Stamitz genial vorausgenommenen modernen Stile auch in den polyphonsten Stellen die Einzelstimmen als solche gar nicht zu Bewußtsein kommen und nur dazu dienen, die Aussprache des Empfindens eines einzigen Individuums mannigfach zu nüancieren und zu vertiefen...
Wenn er [sc. J. Stamitz] statt dessen in einer Anzahl höchst bemerkenswerter Fälle die beteiligten Stimmen (auch den Baß!) in kurzen Abständen imitierend nacheinander einsetzen läßt, so hat doch dabei das, was die Einzelstimme bringt, nicht geschlossenen satzartigen Charakter und bedingt in keiner Weise das Hervortreten der einzelnen Stimmen als führender, vielmehr wirken alle Stimme einträchtig zusammen an dem Aufbau eines einzigen thematischen Gebildes (X).

(8) An die Stelle der Begriffsverbindung durchbrochene Arbeit treten häufig Begriffsvarianten, die teilweise als Synonyme fungieren, teilweise auf eine kontextbedingte begriffsinhaltliche Zuspitzung hinweisen oder gar eine Fusionierung mit angrenzenden Begriffen darstellen. Letzteres deutet darauf hin, daß die Konturen des Begriffs durchbrochene Arbeit zur Aufweichung tendieren.
Zu den in synonymer oder annähernd synonymer Funktion verwendeten Begriffsvarianten zählen „durchbrochener Satz" (P. Bekker, *Musikgesch. als Gesch. d. mus. Formwandlungen*, Bln u. Lpz. 1926, 213; zit. oben II. (6); L. Misch, *Die Faktoren d. Einheit in d. Mehrsätzigkeit d. Werke Beethovens. Versuch einer Theorie d. Einheit d. Werkstils*, Veröff. d. Beethoven-Hauses in Bonn N. F. IV: Schriften zur Beethovenforschung III, Bonn, München u. Duisburg 1958, 35), „durchbrochene Technik" (E. Bücken, *Die Musik d. Rokokos u. d. Klassik*, Potsdam 1929, 199; zit. unten; Th. W. Adorno, *Einl. in d. Musiksoziologie*, Ffm. 1962; Gesammelte Schriften XIV, Ffm. 1973, 356), „durchbrochene Satztechnik" (K. von Fischer, *Die Beziehungen von Form u. Motiv in Beethovens Instrumentalwerken*, Sammlung musikwiss. Abh. XXX, Straßburg u. Zürich 1948, 100), „durchbrochene Setzweise" (ibid., 80), „durchbrochene Satzkunst" (Adorno, Besprechung von Schönbergs 3. Streich-

quartett op. 30, Mk XX, 1927/8, 607 a; zit. oben, II. (4)), „dialektisch durchbrochene kompositorische Arbeit" (*Alban Berg* [1956], in: *Klangfiguren*, Bln u. Ffm. 1959; Ffm. 1978, XVI, Ffm. 1978, 90; zit. oben, II. (4)), sowie „durchbrochene Polyphonie" (Adorno, *Zum Rundfunkkonzert vom 7. 11. 1930*; XVIII, 562). Der von G. Adler geprägte Ausdruck durchbrochener Stil wurde später nur zweimal aufgegriffen (C. Dahlhaus, Art. *Kontrapunkt*, in: *Das Fischer Lexikon Musik*, hg. von R. Stephan, Ffm. 1957, 152 f.; zit. oben II. (2); Fr. Blume, *Joseph Haydn in d. Musikgesch. d. Wiener Klassik* [1971]; zit. nach ders., *Syntagma musicologicum* II, hg. von A. A. Abert u. M. Ruhnke, Kassel 1973, 313). Von diesen synonymen Begriffsvarianten scheint einzig mit der Prägung durchbrochene Technik gelegentlich eine begriffliche Einengung verbunden zu sein, nämlich dann, wenn der instrumentatorische Aspekt von durchbrochener Arbeit hervorgehoben werden soll. So beschreibt Bücken durchbrochene Arbeit als eine „Technik" der „Klangverteilung":

Die Musik d. Rokokos..., loc. cit.: Das ist wiederum von grundsätzlicher Tragweite, weil von jetzt ab auch die Instrumentation ein Faktor allerersten Ranges in der Symphonie wird. Im Frühwerk ragen die Probleme der Instrumentation – mit Ausnahme etwa des stärkeren Anteil konzertierender Instrumente – aus dem Zeitstile weniger hervor. In der mittleren Schaffenszeit stehen auch sie in vorderster Linie, insbesondere in den sogenannten Pariser Symphonien von 1786. Den Endpunkt im mittleren Schaffen Haydns bedeutet nach dieser Richtung die Oxford-Symphonie von 1788, in der der Komponist die im Streichquartett bewiesene souveräne Beherrschung der durchbrochenen Technik auch auf dem Gebiete der symphonischen Klangverteilung voll erweist (199);
vgl. auch Erpf, *Lehrbuch...*, loc. cit.: Eine noch weitere Ablösung der Bläser vom Streichorchester ist... [in Beethovens Symphonie Nr. 1, 1. Satz, T. 53–57] erkennbar. Eine Melodie in den Bläsern wird von den Streichern in figurativer Auflösung begleitet. Diese Melodie ist aber nicht auf ein bestimmtes Blasinstrument individualisiert, sondern wird in Aufteilung von Oboe und Flöte vorgetragen. Man bezeichnet diese Technik als ‚durchbrochene Arbeit' (auch im Streichorchester); sie begegnet hier in einfachsten Anfängen und wird in Beethovens späteren Symphonien stark weiterentwickelt (49).

Im Hinblick auf den dritten Satz von Beethovens Symphonie Nr. 2 (Takt 1–8) beschreibt Erpf (*Lehrbuch...*, loc. cit., 112) die durchbrochene Arbeit als eine „Ablösungstechnik durch Bildung von vier Gruppen, die sich an der thematischen Führung beteiligen".

Die vor allem bei Adorno auffällig häufigen Verbindungen der Begriffe durchbrochen und kammermusikalisch (zit. oben, II. (4)) stellen eine weitere Möglichkeit der Verengung des Begriffsinhaltes dar. Geläufig ist darüber hinaus die begriffliche und damit auch inhaltliche Verquickung von durchbrochener Arbeit und thematisch-motivischer Arbeit (→ *Thematische Arbeit* IV. (1) Exkurs):

Fr. Blume, *Fortspinnung u. Entwicklung. Ein Beitrag zur mus. Begriffsbildung* (JbP XXXVI, 1929): ...Entstehung... der d u r c h b r o c h e n e n (sogenannten „thematischen") A r b e i t... (70);
L. Finscher, *Studien zur Gesch. d. Streichquartetts*, Saarbrükker Studien zur Musikwiss. III (Kassel 1974): ...der Satz [ist] vollkommen kammermusikalisch, mit... stark durchbrochener motivischer Arbeit... (79);
Th. W. Adorno, *Klassik, Romantik, neue Musik* [1959], in: *Klangfiguren* (Bln u. Ffm. 1959): ...Steigerung des Beethovenschen Prinzips der durchbrochenen, motivisch-thematischen Arbeit bei Brahms... (XVI, 132);
ders., *Beethoven. Philosophie d. Musik* [1948], Nachgelassene Schriften I/1 (Ffm. 1993): Die sogenannte thematische Arbeit... ist meist Aufteilung, Durchbrechung eines Einheitlichen – einer Melodie. Nicht echte Polyphonie sondern deren *Schein* im harmonisch-homophonen Satz (194);
J. Klingenbeck, *Ignaz Pleyel. Sein Streichquartett im Rahmen d. Wiener Klassik* (StMw XXV, 1962): ...thematisch durchbrochene Arbeit... (278).

Wie H. Riemann, der die durchbrochene Arbeit ausdrücklich „als schönste Blüte der verfeinerten thematischen Arbeit" (*Große Kompositionslehre* III, Stuttgart 1913, 155) ansieht, bewertet auch R. Bard durchbrochene Arbeit als eine der „‚Techniken' der motivischen Arbeit" (*Unters. zur motivischen Arbeit in Haydns sinfonischem Spätwerk*, Kassel 1982, 32 f.).

Die in der musikanalytischen Sprache häufig zu beobachtende Verknüpfung der beiden Termini durchbrochene Arbeit und motivisch-thematische Arbeit signalisiert, daß die durchbrochene Arbeit als eine Satztechnik angesehen wird, die mit einer mehrstimmigen Verarbeitung von thematischem Material einhergeht.

In ihrer motivverarbeitenden Rolle wird daher die durchbrochene Arbeit gelegentlich auch funktional im formalen Ablauf einer Komposition verortet, nämlich als Durchführungsprinzip:

R. Steglich, *Karl Philipp Emanuel Bach u. d. Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit...* (Bach-Jb. XII, 1915): [„Durchbrochene Arbeit" ist] ...eine Fortbildung des Durchführungsverfahrens mit den Mitteln der Mehrstimmigkeit... (121); ausführlich zit. oben, II. (3);
A. Schmitz, *Beethovens „Zwei Prinzipe"...* (Bln u. Bonn 1923): J. Haydn verwendet häufiger in den Durchführungen seiner Sinfonien beim sequenzmäßigen Hinauftragen eines Motivs oder einer motivischen Absplitterung durchbrochene Arbeit (82);
Besonders gern nimmt Beethoven bei Sequenzierungen die Gelegenheit wahr, durchbrochen zu arbeiten; er verteilt die einzelnen Glieder einer Sequenzgruppe, die man sich sehr wohl von einer und derselben Stimme vorgetragen denken könnte, an verschiedene Stimmen. Dagegen lassen sich bei ihm nicht in allen Fällen durchbrochene Arbeit, konstitutive und begleitende Imitation klar voneinander unterscheiden. Vielfach, nicht immer, zeigt sich in der Beethovenschen Satzgestaltung durchbrochene Arbeit als äußerste Zuspitzung des Prinzips der kontrastierenden Ableitung... (82);
J. Handschin, *Musikgesch. im Überblick* (Luzern [1948] ²1964): ...„durchbrochene Arbeit"...: ein Verfahren, bei

dem die Stimmen einander das Motiv und seine Beantwortung zuwerfen oder sich in der Durchführung des Motivs ergänzen... (337); ausführlich zit. oben, II. (7);
Adorno, *Die Funktion d. Kontrapunkts in d. neuen Musik* [1957], in: *Klangfiguren* (Bln u. Ffm. 1959): Anstatt dem sich zu stellen, hat man, wofern man nicht seinen bescheidenen Stolz in die Beteuerung vom Wiedererwachen jenes polyphonen Geistes setzte, eine bloße Konstatierung, welche die Frage einzig aufschiebt, historische Ableitungen gegeben. Unter ihnen ist die bekannteste, wohl auch gewichtigste, die aus der motivisch-thematischen Arbeit. In den Durchführungspartien der prinzipiell homophonen Werke des Wiener Klassizismus, dort, wo eigentlich thematisches Material ‚verarbeitet' wird, wo in der Musik etwas geschieht, wo sie nicht bloß Teile aneinanderreiht, sondern sie und das Ganze dialektisch erzeugt, griff man auf die mehrstimmige Behandlung sogenannter thematischer Modelle zurück, wie sie nach langer Vorgeschichte die reife Fugenform beherrschte. Darin allein ist das rasch verschüttete Bachische Erbe dem Wiener Klassizismus zugute gekommen. Als, etwa in Brahms, bei steigender Differenzierung des Kompositionsverfahrens die Kunst der thematischen Arbeit von der Durchführung über den ganzen Satz sich ausdehnte, begann auch die Kontrapunktik stärker sich zu regen. Brahms beschäftigte sich, mehr oder minder außerhalb seiner eigentlichen Produktion, mit kontrapunktischen Aufgaben. Hinzu kam freilich ein der sogenannten durchbrochenen Arbeit genau Entgegengesetztes... (XVI, 149 f.);
ders., *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis* [1959], in: *Moments musicaux* (Ffm. 1964): Er [sc. Beethoven] muß das Unwahre im höchsten Anspruch der klassizistischen Musik gefühlt haben: daß der Inbegriff der gegensätzlichen Bewegung alles Einzelnen, das in jenem Inbegriff untergeht, Positivität selber sei. An dieser Stelle hat er über den bürgerlichen Geist sich erhoben, dessen musikalisch höchste Manifestation sein eigenes œuvre bildet. Etwas in seinem Ingenium, das Tiefste wohl, weigerte sich, was unversöhnt ist, im Bilde zu versöhnen. Musikalisch dürfte das sich konkretisiert haben in einer dämmernden Empfindlichkeit gegen durchbrochene Arbeit und Durchführungsprinzip (XVII, Ffm. 1982, 158 f.).

Schmitz weist der durchbrochenen Arbeit eine Funktion zu, die über die bloße Motivverarbeitung hinausgeht. Er erkennt in ihr bei Beethoven ein den formallogischen Prozeß einer Komposition dynamisch vorantreibendes Entwicklungsprinzip und bringt sie in engen Zusammenhang mit der kontrastierenden Ableitung, ein terminus technicus, den er selbst geprägt hat:

Beethovens „Zwei Prinzipe"..., loc. cit.: Vielfach, nicht immer, zeigt sich in der Beethovenschen Satzgestaltung durchbrochene Arbeit als äußerste Zuspitzung des Prinzips der kontrastierenden Ableitung, z. B. in der Durchführung des ersten Satzes der f-moll Sonate op. 2.I...
Das zweite Thema der Pathétique läßt einen Zusammenhang zwischen durchbrochener Arbeit und kontrastierender Ableitung zum mindesten ahnen (82);
Noch deutlicher als am 2. Thema der Pathétique ist diese Absicht an der ersten Phrase des Hauptthemas aus der Eroica (Takt 3–15) zu erkennen. Hier ist der Klangwechsel das einzige Kontrastmoment. Sonstige motivische Kontraste sind nicht vorhanden, wohl Ableitungen. Dieser Fall ist geradezu ein Schulbeispiel für jene durchbrochenen Arbeit, die als äußerstes Prinzip der kontrastierenden Ableitung gelten darf... So lernen wir die durchbrochene Arbeit als ein neues Mittel zu einem Zweck kennen, der schon längst bekannt ist, insbesondere durch die Analyse der Themen in den Sonaten op. 53 und 57: Das Kopfmotiv oder ein Komplex von zwei Motiven soll als eigentlicher Themakern möglichst deutlich exponiert werden. Die Takte 3–15 geben noch nicht das ganze erste Thema. das Kopfmotiv wird in der ersten Klarinette und im ersten Horn wieder aufgegriffen, sein zweites Teilmotiv erfährt eine Evolution durch Sequenzierung... In diesem Moment zeigt sich wieder handgreiflich der engste Zusammenhang zwischen durchbrochener Arbeit und kontrastierender Ableitung... (83 f.).

Indem die durchbrochene Arbeit als Form der kontrastierenden Ableitung eng- oder weiträumig kontrastierende, aber auf einen gemeinsamen Kern beziehbare musikalische Charaktere hervortreibt, ist sie wiederum Generator einer sich zur Mannigfaltigkeit auffächernden Einheit, ein dialektisches Prinzip, das im Zusammenhang mit dem Terminus immer wieder diskutiert wird.
N. Schwindt-Gross versucht eine inhaltliche Profilierung der beiden Termini durchbrochene Arbeit und thematisch-motivische Arbeit, ohne zu leugnen, daß diese beiden Prinzipien in der kompositorischen Praxis in Beziehung treten. Sie definiert die beiden Begriffe als unterschiedliche Faktoren der musikalischen Gestaltung, wobei sich die durchbrochene Arbeit auf die räumlich-vertikale Dimension bezieht, die thematisch motivische Arbeit dagegen auf den horizontalen, zeitlich und linear gerichteten Progreß:

Drama u. Diskurs. Zur Beziehung zw. Satztechnik u. motivischem Prozeß am Beispiel d. durchbrochenen Arbeit in d. Streichquartetten Mozarts u. Haydns, Neue Heidelberger Studien zur Musikwiss. XV (Laaber 1989): Satztechnik, die Verbindung mehrerer Stimmen einschließlich ihrer klanglichen und raumakustischen Wirkungen, repräsentiert durch die Vertikale des Notenbildes, und musikalische Sukzession, die kompositorische Bewältigung der fortschreitenden Zeit, musikalischer Progreß wie motivisch-thematischer Progreß, repräsentiert durch die Horizontale des Notenbildes, sind zwei grundverschiedene Faktoren der Gestaltung, die bei jeder Komposition aufs Neue in Beziehung gesetzt werden müssen (22).

(9) Um durchbrochene Arbeit als Begriff für das Verfahren einer sich aus dem komplementären Ineinandergreifen verschiedener Stimmen konstituierenden melodischen Linie als durchaus geläufiges PRINZIP DER MELODIEBILDUNG im musikhistorischen Kontext zu verankern, werden Bezüge zu ähnlichen Erscheinungen hergestellt. H. Riemann weist immer wieder auf den mittelalterlichen Hoquetus (→ *Hoquetus* I.–II.) hin, als dessen „moderne ideale Vollendung" er die durchbrochene Arbeit sah (Art. *Durchbrochene Arbeit*, RiemannL, Bln [9]1919, 287 b). Die Parallele zum Hoquetus wurde wiederholt aufgegriffen (J.

Handschin, *Musikgesch. im Überblick*, Luzern [1948] ²1964, 337; New GroveD, Art. *Durchbrochene Arbeit*, London 1980, V, 748 a). Handschin nennt als zwei weitere Vergleichspunkte „die Gestaltung des Ensembles in der Opera buffa" und die „‚komplementäre Rhythmik' in der A-cappella-Polyphonie" (loc. cit., 337).

*

Exkurs: Neben der Prägung durchbrochene Arbeit und unabhängig von ihrem Begriffsinhalt begegnen auch die Wörter durchbrechen bzw. durchbrochen sowie Durchbruch vereinzelt als Bezeichnungen musikbezogener Sachverhalte.

J. J. Quantz verwendet – alternativ für gebrochen – das Wort durchbrochen im Hinblick auf eine Melodiebildung, die auf sich arpeggienartig entfaltenden Akkorden beruht:

Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen, in: Fr. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme d. Musik* I (Bln 1754/55): Durchbrochene Passagien, machten ihm [sc. Farinelli], so wie alle andere Läufe, gar keine Mühe (234).

Die Wörter durchbrechen bzw. durchbrochen dienen Adorno und anderen zur allgemeinen Beschreibung von künstlerisch intendierten Verstößen, Irregularitäten und Abweichungen von syntaktischen, harmonischen, formalen, rhythmischen und gattungsspezifischen Normen und Schemata:

Th. W. Adorno, *Ad vocem Hindemith* I [1922], in: *Impromptus* (Ffm. 1968): In... der ‚Kammermusik Nr. 1' (op. 24) ist ebenfalls das Sonatenprinzip durchbrochen... (Gesammelte Schriften XVII, Ffm. 1982, 216);

ders., *Béla Bartóks Tanzsuite* (Pult u. Taktstock II, 1925): Harmonisch wesentlich einfacher, als man es heute von Bartók erwartet, stützt sich die Suite auf eine leicht verhüllte, zuweilen quartig durchbrochene Tonalität... (XVIII, Ffm. 1984, 279);

ders., *Über einige Werke von Béla Bartók* (Zs. für Musik XCII, 1925): Die Homogeneität von Ich und Formen, Bartóks Glück und Enge, bedingt es, daß die möglichen Formtypen sich einschränken mit ihm. Es sind nur drei, um die er sich müht; die Volksmusik hat sie vorgezeichnet als deklamatorisch durchbrochene Rhapsodie, als liedhaft geöffnete Monodie und als leidenschaftlich bewegten Tanz... (XVIII, 283);

ders., *Béla Bartóks Drittes Streichquartett* (Anbruch XI, 1929): Das Lento am Anfang wie in der Zweiten Violinsonate und wie dort in „Intonationen" geschichtet, nicht sonatenhaft exponiert; durch freie, geschwungene Imitatorik gleichwohl vorm Zerfall bloßer Improvisation geschützt; danach wieder und wieder das Allegro barbaro, jedoch heute im bloßen Bewegungsablauf durch die Autonomie der Stimmen durchbrochen... (XVIII, 289);

Fr. Blume, Art. *Klassik*, MGG VII (1958): Gerade Beethoven hat sich, viel stärker als seine jüngeren Zeitgenossen und Nachfolger, gegen die Klammer der regulären Periodizität gewehrt. Daß er diese Struktur häufig durchbrochen hat, ist sicher eine der Ursachen, die seine Werke... für Zeitgenossen und Nachfahren so schwer verständlich gemacht haben. Damit hat er auch einen Grundsatz des Klassischen durchbrochen: das Kunstwerk dem Hörer zum Mitvollzug nahezubringen (1046);

Adorno, *Richard Strauss* [1964]: Das Abgezirkelte, das im neunzehnten Jahrhundert, in Schumanns Achttaktern zum zwangshaft Peniblen sich verfestigt hatte, wird durchbrochen (XVI, Ffm. 1978, 565).

Eine bedeutende Rolle spielt der Begriff Durchbruch auch im musikphilosophischen Denken Adornos. Unter Durchbruch versteht Adorno Augenblicke, in denen der Immanenzzusammenhang der Musik zerreißt und das Werk selbst – freilich vergeblich – gegen den Schein seiner Autonomie und Vollkommenheit rebelliert:

Ästhetische Theorie (Ffm. 1970): Der strikten Immanenz des Geistes der Kunstwerke widerspricht allerdings eine nicht minder immanente Gegentendenz: die, der Geschlossenheit des eigenen Gefüges sich zu entwinden, in sich selbst Zäsuren zu legen, die Totalität der Erscheinung nicht länger gestatten. Weil der Geist der Gebilde nicht in ihnen aufgeht, zerbricht er die objektive Gestalt, durch die er sich konstituiert; dieser Durchbruch ist der Augenblick der apparition. Wäre der Geist der Kunstwerke buchstäblich identisch mit deren sinnlichen Momenten und ihrer Organisation, so wäre er nichts als Inbegriff der Erscheinung: die Absage daran ist die Schwelle gegen den ästhetischen Idealismus (VII, Ffm. 1970, 137).

Durchbruch bedeutet für Adorno eine Formkategorie bzw. eine Idee, wie er sie bei A. Schönberg, aber vor allem in den Signalpartien in der Symphonik G. Mahlers beobachtet:

Philosophie d. neuen Musik (Tübingen 1949): Das eigentlich umstürzende Moment an ihm [sc. Schönberg] ist der Funktionswechsel des musikalischen Ausdrucks. Es sind nicht Leidenschaften mehr fingiert, sondern im Medium der Musik unverstellt leibhafte Regungen des Unbewußten, Schocks, Traumata registriert. Sie greifen die Tabus der Form an, weil diese solche Regungen ihrer Zensur unterwerfen, sie rationalisieren und sie in Bilder transponieren. Schönbergs formale Innovationen waren der Änderung des Ausdrucksgehalts verschwistert. Sie dienen dem Durchbruch von dessen Wirklichkeit. Die ersten atonalen Werke sind Protokolle im Sinn von psychoanalytischen Traumprotokollen. Kandinsky hat in der frühesten Buchpublikation über Schönberg dessen Gemälde „Gehirnakte" genannt. Die Narben jener Revolution des Ausdrucks aber sind die Kleckse, die auf den Bildern so gut wie in der Musik als Boten des Es gegen den kompositorischen Willen sich festsetzen, die Oberfläche verstören und von der nachträglichen Korrektur so wenig wegzuwischen sind wie Blutspuren im Märchen. Das reale Leid hat sie im Kunstwerk zurückgelassen zum Zeichen, daß es dessen Autonomie nicht länger anerkennt. Ihre Heteronomie fordert den selbstgenügsamen Schein der Musik heraus (XII, Ffm. 1975, 44 f.);

Mahler. Eine mus. Physiognomik (Ffm. 1960): Aber jene primäre kunstfeindliche Erfahrung Mahlers bedarf der Kunst, um sich zu manifestieren, und muß sie steigern um ihrer eigenen Verbindlichkeit willen. Denn das Bild, das dem Durchbruch sich entgegenstreckt, bleibt versehrt, weil er in der Welt ausblieb wie der Messias. Ihn musikalisch realisieren heißt zugleich, sein reales Mißlingen bezeugen. Wesentlich ist es der Musik, sich zu überfordern.

Sie errettet die Utopie in ihrem Niemandsland. Was die Immanenz der Gesellschaft versperrt, kann der Immanenz der Form nicht glücken, die jener abgeborgt ist. Beides wollte der Durchbruch sprengen. In die Verstrickung, welche Musik durchschneiden will, ist sie als Kunst selber verstrickt und befördert sie durch ihre Teilhabe am Schein. Musik als Kunst wird schuldig an ihrer Wahrheit; nicht weniger jedoch, wenn sie, wider Kunst sich verfehlend, ihren eigenen Begriff negiert. Fortschreitend versuchen Mahlers Symphonien, diesem Schicksal sich zu entwinden (XIII, Ffm. 1971, 154).

*

Andreas Eichhorn, Frankfurt a. M. 2002

Durchführen, Durchführung

Jemanden oder etwas durch einen Ort bzw. Raum (hindurch-) führen; in übertragenem Sinn: ein Unternehmen, eine Sache zustande oder zu Ende bringen, ausführen; einen Plan, ein Vorhaben, einen Vorsatz konsequent einhalten, vollenden und verwirklichen.

I. Seit dem frühen 18. Jh. (Mattheson 1713) bezeichnet das Verb durchführen sowie sein zugehöriges Substantiv Durchführung in einem allgemeinen Sinn das Verfahren, ein Thema im Verlauf einer Kompos. beizubehalten. (1) Dies wird in besonderer Weise bei der „Durchführung auf Fugen-Art" beachtet, so daß in der Fugentheorie der Terminus als Vorgang das jeweilige sukzessive Erscheinen des Fugenthemas (als Dux oder Comes) in allen Stimmen kennzeichnet. (2) Als Bezeichnung für das formale Resultat dieses Vorgangs benennt Durchführung einen Abschnitt der Fuge, in dem das Fugenthema einmal alle Stimmen durchlaufen hat. (3) Die eingehende Analyse vieler Fugen des 18. Jh. hat A. B. Marx (1838) zu der Einsicht geführt, daß die auf die erste Durchführung folgenden Durchführungen (und oftmals die erste Durchführung selbst) häufig unregelmäßig gebildet sind, d. h. daß sie entweder überzählige oder zu wenige Stimmeneinsätze aufweisen. Um dieses Sachverhalt terminologisch greifbar zu machen, differenziert Marx den Durchführungsbegriff in vollständige, unvollständige und übervollständige Durchführungen.

II. Ebenfalls seit dem frühen 18. Jh. kennzeichnet das Wort in der Wendung „einen Choral durchführen" (J. S. Bach um 1720) das Verfahren, eine Choralmelodie in einer Instrumentalkompos. beizubehalten und zu bearbeiten.

III. Seit Anfang des 19. Jh. (Koch 1802) bezeichnet durchführen das Verfahren, thematisch-motivisches Material im Verlauf einer Kompos. oder eines mus. Abschnitts konsequent beizubehalten, zu bearbeiten und zu modifizieren. (1) Da dieses Verfahren insbes. in der Theorie der Sonatensatzform hauptsächlich auf den Anfang des „zweyten Theils" (gemäß der zweiteiligen Auffassung) bezogen wird, kann ungefähr von der Jahrhundertmitte an Durchführung zur Bezeichnung des mittleren Teils der Sonatensatzform (dreiteilige Auffassung) werden. (2) Der Terminus Durchführung in der Sonatensatztheorie ist reich an meist untereinander abhängigen begrifflichen Inhalten und Begleitvorstellungen, die vor allem die formale Funktion, die harmonische Realisation und den ästhetischen Sinn des Durchführungsteils reflektieren. Sie betreffen im einzelnen: (a) die Funktion der Überleitung zur Reprise, (b) insbes. die Möglichkeit, mittels einer kontrastierenden Ausgestaltung den Wiedereintritt des Hauptthemas auf der Tonika wirkungsvoll vorzubereiten, (c) die kompos. Verfahrensweisen der Modulation in entfernte Tonarten und (d) der → thematisch-motivischen Arbeit, (e) ästhetisch betrachtet das dramatische Moment und die Spannung, (f) den dynamischen Charakter, (g) den Aspekt von Freiheit der Phantasie und Entfaltung, der häufig als ihr subjektiv-psychologisches Moment aufgefaßt wird, sowie (h) die idealistische Forderung nach Einheit in der Mannigfaltigkeit, in deren Folge die Durchführung als die zentrale Funktionsstelle eines dialektischen Prozesses verstanden wird. (3) Meist aus dem Blickwinkel einer poetisierenden Gehaltsästhetik heraus, die einen Primat der thematischen Erfindung gegenüber der kompos. Ausarbeitung postuliert, kommt es seit den dreißiger Jahren des 19. Jh. auch zur Ausbildung eines negativen Begriffs des „Durchführens". Das insbes. im Mittelteil des Sonatensatzes angewandte lehrbuchmäßige Prinzip der Themenverarbeitung wird hierbei als ein akademisch-leeres „Auszerren und Ausknutschen" (Schumann 1831) und als „bloße Durchfuhr" (Hanslick 1854) thematischer Substanz getadelt.

IV. In der dtsch. Musikgeschichtsschreibung des 20. Jh. bildet sich ein emphatischer Durchführungsbegriff heraus, der paradigmatisch für alles einstehen soll, was eine autonomistische Auffassung von der Musik als den satztechnischen und formalen „Fortschritt" einer auf die Kompositionsweise Schönbergs und seiner Schule hin interpretierten geschichtlichen Entwicklung des Tonsatzes im Sinne einer integralen Organisation versteht.

Quellen-Verzeichnis
(die hier genannten Schriften werden im folgenden nur mit Autor und Jahr angeführt)

J. Mattheson, Das Neu-Eröffnete Orchestre, Hbg 1713; ders., Der vollkommene Capellmeister, Hbg 1739; J. S. Bach, Titel des „Orgel-Büchleins" (um 1720), Bach-Dokumente I; ders., Inventionen u. Sinfonien (1723), hg. v. G. von Dadelsen, NBA V/3 (1970); J. D. Heinichen, Der Gb. in d. Compos., Dresden 1728; J. A. Scheibe, Compendium musices (um 1730), ed. P. Benary, Lpz. 1960; ders., Critischer Musikus, (Hbg 1737–40) Lpz. ^{2}1745; J. G. Walther, Mus. Lexicon, Lpz. 1732; Fr. W. Marpurg, Abh. v. d. Fuge, 2 Bde, Bln 1753–54; J. Adlung, Anl. zu der mus. Gelahrtheit, Erfurt 1758; G. J. Vogler, Betrachtungen d. Mannheimer Tonschule, 2 Bde, Mannheim 1778–79; H. Chr. Koch, Versuch einer Anleitung z. Compos., 3 Tle, Lpz. u. Rudolstadt, 1782–93; ders., Mus. Lexikon, Ffm. 1802; B. G. E. Laville, Comte de La Cépède, La poétique de la musique II, Paris (1785) ^{2}1787; J. Fr. A. Fleischmann, Wie muß ein Tonstück beschaffen seyn, um gut genannt werden zu können?, AmZ 1799; J.-J. de Momigny, Cours complet d'harmonie et de compos., 3 Bde, Paris 1806; A. Choron, Principes de compos. des écoles d'Italie II, Paris 1808; E. T. A. Hoffmann, Rezension d. 5. Symphonie v. Fr. Witt, AmZ, April 1809 u. Rezension d. Klaviertrios op. 70 v. Beethoven, AmZ, Sept. 1812 u. Jan./Febr. 1813, NA in: Schriften z. Musik, hg. v. Fr. Schnapp, München 1963, 19–23 u. 118–144; A. Reicha, Traité de mélodie, Paris 1814, ^{2}1832; ders., Traité de haute compos. mus. II, Paris 1826; Fr.-H.-J. Castil-Blaze, Dict. de musique moderne, Paris (1821) ^{2}1825; H. Birnbach, Über d. verschiedene Form größerer Instrumentalstücke aller Art u. deren Bearb., Berliner Allg. Mus. Zeitung, 1827–28; J. D. Andersch, Mus. Wb., Bln 1829; J. E. Häuser, Mus. Lexicon, 2 Bde, Meißen ^{2}1833; A. Gathy, Mus. Conversations-Lexicon, Lpz., Hbg. u. Itzehoe 1835; A. B. Marx, Art. Durchführung, in: G. Schilling, Encycl. d. gesammten mus. Wiss. oder Universal-Lexicon d. Tonkunst, 2 Bde, Stuttgart 1835; ders., Die Lehre v. d. mus. Kompos., Lpz. II (1838) ^{4}1856, III (1842) ^{3}1842; R. Schumann, Rezension d. „Symphonie fantastique" v. Berlioz, NZfM 1835; ders., Gesammelte Schriften, hg. v. M. Kreisig, ^{5}Lpz. 1914; G. Schilling, Lehrbuch d. allg. Musikwiss., Karlsruhe 1840; J. Chr. Lobe, Compos.-Lehre oder umfassende Theorie v. d. thematischen Arbeit, Weimar 1844; P. Singer, Metaphysische Blicke in die Tonwelt, hg. v. G. Phillips, München 1847; F. S. Gassner, Universal-Lexikon d. Tonkunst, Neue Hand-Ausg. in einem Bande, Stuttgart 1849; E. Fr. Richter, Die Grundzüge d. mus. Formen u. ihre Analyse, Lpz. 1852; Th. Uhlig, Sinfonie u. Ouvertüre (1853), in: Mus. Schriften, hg. v. L. Frankenstein, Regensburg o. J. [1913]; E. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, Lpz. 1854; S. W. Dehn, Lehre v. Contrapunkt, dem Canon u. der Fuge, hg. v. B. Scholz, Bln 1859; B. Widmann, Handbüchlein d. Harmonie-, Melodie- u. Formenlehre, Lpz. 1861; H. Bellermann, Der Contrapunkt, Bln (1862) ^{2}1877; A. von Dommer, Elemente d. Musik, Lpz. 1862; ders., Mus. Lexicon, Heidelberg 1865; H. Mendel, Mus. Conversations-Lexicon, Bd. III, Bln ^{2}1869; E. Naumann, Die Tonkunst in ihren Beziehungen zu d. Formen u. Entwicklungsgesetzen alles Geisteslebens, Bln 1869; J. Stainer u. W. A. Barrett, A Dict. of Mus. Terms, London o. J. [1876]; Fr. von Hausegger, Die Musik als Ausdruck (1885), in: Ges. Schriften, hg. v. S. von Hausegger, Regensburg 1939.

Vorbemerkung zur Abgrenzung Durchführung-Entwicklung.

Der dtsch. Terminus Durchführung im Sinne von Kompositionsweise und formalem Resultat des zwischen Exposition und Reprise erklingenden mittleren Teils der Sonatensatzform findet sowohl im Frz. als auch im Ital. und Engl. seine jeweils häufigste lexikalische Entsprechung im Begriff Entwicklung (frz. développement, ital. sviluppo, engl. development). Im Ital. und Engl. wird hierfür zusätzlich der auch im Dtsch. des 19. Jh. gängige Ausdruck Ausarbeitung (Lehnübersetzung von lat. elaboratio; ital. elaborazione, engl. elaboration, working-out; vgl. unten I. *Exkurs*) gebraucht. Während sich in den beiden genannten roman. Sprachen und im Engl. die Theorie der Sonatenform von jeher mit aller Selbstverständlichkeit des Entwicklungsbegriffs bedient hat (definitiv seit A. Reicha 1814 u. 1826), konnte sich dieser im Dtsch. neben dem Terminus Durchführung nur selten behaupten. Die wichtigsten Gründe hierfür, die bis hin zur bewußten Ablehnung des Terminus Entwicklung in diesem Zusammenhang reichten, lagen zum einen in einer umfassenderen Interpretation, die dieser Begriff zumal durch H. Mersmann (1926) und Fr. Blume (1929) erfahren hat. Zum anderen mißfiel, besonders aus dem Blickwinkel eines emphatischen Formanspruchs heraus (A. Halm 1927 u. A. Schönberg [1948] 1967), daß das Spezifische am Entwicklungsbegriff, nämlich das Entstehen eines qualitativ Neuen, gerade in der Durchführung der Sonatensatzform, da sie ja an einem Geschehen festhält, nicht gegeben zu sein schien.

Der Begriff développement kommt gleichzeitig mit den frühesten Erörterungen der Sonatensatzform ins Spiel. So beobachtet La Cépède, der 1787 wohl als erster die Sonatensatzform als dramatischen Prozeß interpretiert hat, in deren Verlauf „Entwicklungen, eine Art Intrige" (des développemens, une espèce d'intrigue; II, 234). Während es La Cépède unterlassen hat, den formalen Schauplatz solcher Entwicklungen näher anzugeben, sieht J.-J. de Momigny 1806 im „ersten Teil der zweiten Reprise" (I, 332), worunter er die überleitende Anfangspartie des zweiten, als Ganzes wiederholten Teils einer binären Form versteht, den Ort, an dem der „bon compositeur" sich zeige im „développer tout ce que l'Harmonie a de richesse, tout ce que le Contrepoint a de profondeur et enfin tout ce que l'art magique des transitions a d'inattendu et de ravissant" (II, 387; vgl. Ritzel 240).

A. Reicha nennt seit 1814 ausdrücklich die mus. Themen als Gegenstand der Entwicklung (→ *Exposition* II. (2)). Zu Beginn des zweiten Formteils des von ihm unter dem Begriff der "grande coupe binaire" rubrizierten Sonatensatzes finde ein „développement des idées" ([1814] ²1832, 41) statt, aufzufassen als „Entwicklung derjenigen Gedanken", die im ersten Teil exponiert worden sind, wie er 1826, für die weitere frz. – und im Anschluß an ihn ital. und engl. – Tradition der Sonatenterminologie richtungsweisend, formuliert:

Dans les morceaux qui sont divisés en deux parties générales, (comme par exemple dans les premiers morceaux d'un quatuor ou d'une symphonie) la première partie sert à l'exposition des idées, et la seconde à leur développement (236).

Auch im Dtsch. ist der Entwicklungsbegriff in diesem Zusammenhang vereinzelt aufgegriffen worden. So bemerkt A. von Dommer 1862, daß im „zweiten Theil" von „mehrsätzigen, cyclischen oder symphonischen Formen" die Themen des ersten Teils „zergliedert [und] zu oftmals umfangreichen Perioden und Periodengruppen entwickelt" (288) würden. Im Art. *Durchführung* seines *Mus. Lexicons* bezeichnet er den „Mittelsatz" der Sonatensatzform als den satztechnischen Ort „thematischer Arbeit", die er ihrerseits definiert als „die Kunst, ein gegebenes Motiv derart zu einer selbständigen musikalischen Gestaltung zu entwickeln, dass diese zwar als etwas Neues dasteht, ohne jedoch ihren Zusammenhang mit dem ursprünglichen Grundstoff, aus dem sie entstanden, verkennen zu lassen" (783). H. Riemann interpretiert 1900 den gesamten Verlauf der Sonatensatzform als einen „dialektischen Prozeß der Entwicklung" (202), deren eigentliches Zentrum die Durchführung sei. Während Vl. Helfert 1925 in der Durchführung „eine Entwicklung im Sinne des logischen Zusammenhanges mit dem ganzen Gedankenmaterial des ersten Teiles" (121) sieht, gebraucht K. von Fischer 1948 (möglicherweise in Anlehnung an die frz. Terminologie) die Begriffe Durchführung und Entwicklung geradezu synonym, wenn er zunächst schreibt: „... die Reprise ist Ziel der Durchführung" (191) und wenige Seiten später parallel hierzu: „die Reprise ist Ziel der Entwicklung" (209).

Doch stellen die zit. Formulierungen im Dtsch. Ausnahmen dar. Einer der Gründe hierfür muß wohl darin gesehen werden, daß der Entwicklungsbegriff in der dtsch. musiktheor. Literatur zunehmend als ein eigenständiger reflektiert worden ist. Hierbei sind zwar häufig Bezüge zu der in der Durchführung der Sonatensatzform angewendeten Kompositionsweise hergestellt, der Terminus Entwicklung selbst ist jedoch als Formtypus bzw. Prinzip mus. Gestaltung sehr viel weiter als der der Durchführung gefaßt worden.

Aus dem Bedürfnis heraus, für die Musik vor und nach dem Stilwandel um 1730 stilistische Unterscheidungskriterien übergeordneter Art – nach dem kunsthistorischen Vorbild H. Wölfflins (Renaissance: linear – Barock: malerisch) – zu konzipieren, prägte W. Fischer 1915 die strukturtypologische Dichotomie Fortspinnungstypus – Liedtypus. Diese erfuhr durch E. Kurth 1917 alsbald eine Modifikation, indem er als vorherrschende formale Prinzipien der Kompositionsweise J. S. Bachs im Gegensatz zu der der Wiener Klassik das gegensätzliche Begriffspaar Fortspinnungstechnik – klass. Motivtechnik einführte. H. Mersmann sodann, seinerseits mit Blick auf die unterschiedlichen Formungsprinzipien der mus. Gattungen, plädierte 1926 für die Dichotomie Ablaufs- und Entwicklungsform. Während nach seinem Verständnis in den Ablaufsformen die Teile „einander in geschlossenen gegliederten, symmetrischen Formen" folgen, die „gegen einander abgegrenzt, oft abgeriegelt sind" und die „die zwischen ihnen bestehenden Gegensätze... bis ins Absolute steigern" können, sind die Entwicklungsformen „offen, ihre Teile wachsen aus- und ineinander, die Grenzen zwischen ihnen verschwimmen... Auch in der Ordnung der Formen wirkt der gleiche Gegensatz sich aus. Suite, Lied, Tänze, Rondo sind Ablaufsformen; Präludium, Fuge, Sonate sind Entwicklungsformen" (96f.) (Die von Mersmann überdies unternommene, terminologisch wenig glückliche Unterscheidung zwischen den Begriffen Entwicklung und Evolution sei hier nur am Rande erwähnt.) In seinem vieldiskutierten Aufsatz *Fortspinnung und Entwicklung* definiert Fr. Blume 1929 Entwicklung schließlich als „ein Verfahren der allmählichen Umbildung eines Aus-

gangsgliedes zu weiteren ihm substanzverwandten und auf es bezogenen Gliedern, ein Auseinander von Motiven, die eine Kette innerer Zusammenhänge bilden" (58), und gibt zu bedenken, ob nicht, von seiner Bestimmung der Begriffe Fortspinnung und Entwicklung ausgehend, „die Frage nach den Formbestandteilen im Großen, die Unterscheidung der üblichen Formbegriffe Thema, Exposition, Durchführung, Reprise, Coda usw. erneut zu prüfen" (70) wäre.

Neben diesen Versuchen, den Entwicklungsbegriff umfassend für eines von zwei grundlegenden Prinzipien mus. Gestaltung verfügbar zu machen, war es vor allem das für diesen Begriff spezifisch inhaltliche Moment des ‚allmählichen Entstehens eines (zumeist irreversiblen) Neuen', das es – gerade aus der Sicht eines eben dieses „generative" Moment apologisierenden Formbewußtseins – verbot, in der Durchführung, zumal der klass. Sonatensatzform, eine Entwicklung zu sehen. So moniert z.B. Halm 1927 den von ihm offenbar häufig beobachteten Sprachgebrauch, die Eignung eines Themas für die thematische Arbeit der Sonatendurchführung als dessen „Entwicklungs"-Möglichkeit zu betrachten, nicht nur von der Sache her als „respektlose Gesinnung" gegenüber der Individualität und gestalthaften Geschlossenheit des Themas, sondern auch terminologisch als „gerade hierfür ganz schlecht" geeignet (157). A. Schönberg geht in seinen *Fundamentals of Mus. Compos.* sogar so weit, den im Engl. allgemein gebräuchlichen Terminus development als „falsche Bezeichnung" abzulehnen, da sie „Keimen und Wachstum" suggeriere, was in Sonatendurchführungen selten vorkomme:

The customary term ‚development', for this section, is a misnomer. It suggests germination and growth which rarely occur. The thematic elaboration and modulatory ‚working out' (*Durchführung*) produce some variation, and place the musical elements in different contexts, but seldom lead to the ‚development' of anything new (200, Anm. 1).

Im weiteren Verlauf seiner Schrift zieht Schönberg hieraus die terminologische Konsequenz und gebraucht entweder die Bezeichnung elaboration oder das dtsch. Wort *Durchführung* (vgl. hierzu auch auf S. 151 die Anm. des Hg. Strang).

Aus dem Dargestellten wird deutlich, daß, trotz vielfacher Annäherung und Überlagerung der Termini Durchführung und Entwicklung, es geboten erscheint, den Begriff Entwicklung und sein Wortfeld einer selbständigen begriffsgeschichtlichen Betrachtung vorzubehalten. Er wird deshalb im folgenden nicht weiter erörtert.

Lit.: H. Riemann, Die Elemente d. mus. Aesthetik, Bln u. Stuttgart o.J. [1900]; W. Fischer, Zur Entstehungsgesch. d. Wiener klass. Stils, StMw III (1915); E. Kurth, Grundlagen d. linearen Kontrapunkts, Bern 1917; Vl. Helfert, Zur Entwicklungsgesch. d. Sonatenform, AfMw VII (1925); H. Mersmann, Angewandte Musikästhetik, Bln 1926; A. Halm, Beethoven, Bln 1927; Fr. Blume, Fortspinnung u. Entwicklung. Ein Beitrag z. mus. Begriffsbildung, JbP XXXVI (1929); K. von Fischer, Die Beziehungen von Form u. Motiv in Beethovens Instrumentalwerken, Straßburg u. Zürich 1948; A. Schönberg, Fundamentals of Mus. Compos. (entstanden seit 1937; dtsch. Ms. 1948), ed. G. Strang (mit L. Stein), London 1967.

I. Seit dem frühen 18. Jh. bezeichnen das Verb durchführen sowie sein zugehöriges Substantiv Durchführung in einem allgemeinen Sinn das Verfahren, ein Thema im Verlauf einer Kompos. beizubehalten. Dieser musikspezifische Gebrauch von durchführen scheint unmittelbar an die im allgemeinen Sprachgebrauch bis heute übliche übertragene Bedeutung des Wortes im Sinne einer ‚konsequenten Verfolgung und Ausführung einer Sache, eines Vorsatzes oder eines Gedankens' anzuschließen.

Es mag hier von Interesse sein, wie im Umfeld des Ausdrucks ‚durchführen' dessen Grundverb ‚führen' in seiner unmittelbaren umgangssprachlichen Vielfalt zur Beschreibung mus. Sachverhalte verwendet wird. So benutzt es z.B. J. G. Walther um 1708 im Sinne von ‚festhalten' oder ‚leiten', bezogen auf Fuge, Harmonie, Choral, Thema:

Fuga (*à fugando*) ist ein künstl. Gesang, da eine Stimme die andere jaget. Die *Itali*äner nennen sie ein *Ricercare, quod significat investigare, quaerere, et exquirere*, mit Fleiß erforschen und nachsuchen. Dieweil in *tractir*ung einer guten *fuga* mit sonderbahrem Fleiß und Nachdencken aus allen Winckeln zusammen gesuchet werden muß, wie und auf mancherley Art dieselbe in einander gefüget, geflochten, *dupliret, per modum rectum* und *contrarium*, ordentlich künstlich und anmuthig gesetzet, und biß zum Ende hinaus geführet werden könne (47);
Kann demnach *Clausula primaria* meistentheils *in principio et fine* gebrauchet werden; *in principio*, damit nicht allein die *Harmonie* beständig in ihren *Modo* geführet, sondern auch *in fine* gehöret und gesehen werde, *cujus toni* der Gesang sey (163);
Eine Stimme, entweder der *Discant, Alt, Tenor* oder *Bass* führet den *Choral*, die übrg. *certir*en und *colorir*en, oder wenn es *Instrumenta* sind, können sie geschleifftes machen (183);
Bey dem *themate consider*iret man, in was für einem *Modo* daßelbe aufs natürlichste könne geführet werden; wenn man hierinne einig, alsdenn führet man solches so lange, biß sich bequeme Gelegenheit eräugnet, daß die andere Stimme als der *Comes* eintreten kann (185);

Ähnlich wie bei führen ist das vokabulare Einfließen des Wortes durchführen in den musiktheor. Kontext für sein frühes Auftreten charakteristisch. So kann J. Mattheson 1713 möglicherweise als einer der ersten das Wort durchführen musikspezifisch verwenden, ohne es näher bestimmen zu müssen:

II, IV, § 4: Eine *regulaire* Fuge ist eigentlich / die eine *Quinte* höher oder ein *Quarte* niedriger *transponir*te Wiederhohlung eines gewissen *Thematis*, so man sich vorgenommen / mit 2. 3. oder mehr Stimmen durchzuführen / allwo eine Stimme nach der andern / bald in demselben Thon / bald in einem andern / eben dasselbe *Thema*, oder denselben Satz anhebet und nachsinget / welches die erste Stimme vorgesungen / oder vorgespielet hat ... (142; J. A. Scheibe bezieht sich [1737–40] ^{2}1745 auf diesen Passus und zitiert ihn fast wörtlich).

An anderer Stelle des Buches bringt Mattheson die Bedeutung des konsequenten Verfolgens einer Sache oder eines Vorsatzes, die den übertragenen Sinn des Wortes kennzeichnet, zum Ausdruck. Er führt aus, die Stimmen einer „regulairen Fuge" müßten „eine nach der andern / das *Thema strictè* durchführen" (144). Das Verb durchführen wird von Mattheson in diesen beiden frühen Belegen auf das satztechnische Verfahren der Fuge angewendet. Doch ist das Wort nicht allein auf die Technik der Fuge beschränkt. Auch in anderen Gattungen, in denen ein Thema beibehalten und modifiziert wird, bezeichnet es dieses kompos. Verfahren. J. S. Bach benützt es 1723 in der *Auffrichtigen Anleitung* zu den *Inventionen und Sinfonien* für Klavier:

Wormit denen Liebhabern des *Clavires*, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deütliche Art gezeiget wird, ... mit dreyen *obligaten Partien* richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute *inventiones* nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine *cantable* Art im Spielen zu erlangen, und einen starcken Vorschmack von der *Composition* zu überkommen (zit. nach NBA V/3: *Inventionen u. Sinfonien*, hg. v. G. von Dadelsen).

*

Exkurs: Es ist mehrfach bemerkt worden (z.B. Spitta I, 666 u. Keller 1950, 110), daß Bach in dieser Erläuterung sich auf die bis ins 18.Jh. hinein lebendig gebliebene Lehre von der Stufenfolge beim Verfertigen einer Rede (Cicero, Quintilian) bezieht. Sachlich ist dies nicht von der Hand zu weisen: das Bekommen der *inventiones* beträfe demnach die erste Stufe, die inventio, das Durchführen derselben die zweite Stufe, die (dispositio, collocatio und) elaboratio, die *cantable* Art im Spielen schließlich die dritte Stufe, die (decoratio und) executivo. Begreift man unter *inventio* speziell das „zum Durchführen oder Variieren bestimmte Soggetto oder Thema" (Eggebrecht 1967), so würde der Begriff des Durchführens das ‚Anordnen und Ausarbeiten des Themas' im Verlauf der Kompos. umfassen. Terminologisch jedoch sollte aus der Möglichkeit dieser Zuordnung nicht der Schluß gezogen werden, bei dem Ausdruck Durchführung handle es sich um eine dtsch. Übersetzung oder unmittelbare Entsprechung von rhet. Begriffen wie elaboratio (cf. Art. *Durchführung* im Sachteil des RiemannL v. P. Andraschke), dispositio oder collocatio (Spitta und Keller [wohl in Anlehnung an Spitta] setzen collocatio = Durchführung). Diese drei Termini fanden vielmehr ihre dtsch. Entsprechungen in den Termini Ausarbeitung, Anlage und Anordnung.
Die dtsch. Lehnübersetzung des lat. rhet. Terminus elaboratio lautet unmißverständlich Ausarbeitung. So führt z.B. J. Mattheson 1713 über die sukzessiven Entstehungsstufen des Musikwerks aus:

Es gehören sonst zu einer *Composition* dreyerley: *Inventio*, (Die Erfindung) *Elaboratio*, (Die Ausarbeitung) *Executio*, (die Ausführung oder Aufführung) welches eine ziemliche nahe Verwandschafft mit der *Oratorie* oder *Rhetorique* (Rede-Kunst) an den Tag leget; Die beyden letzten Stücke können erlernet werden; zum ersten hat sich noch kein tüchtiger *Maitre*, wohl aber / mit permission zu sagen / diebische Schüler finden wollen... (104).

In diesem Sinne formuliert ebenfalls das WaltherL 1732:

Elaboratio (lat.) die Ausarbeitung einer Composition (223b).

Auch J.A.Scheibe stellt ([1737-40] [2]1745) der Erfindung des Themas die Ausarbeitung der Kompos. gegenüber:

In allen musikalischen Stücken ist ein Hauptsatz nöthig, woraus die ganze Folge desselben unumgänglich entstehen muß. Das übrige ist meistentheils nur allein die Ausarbeitung, und gehöret zur Schreibart (82).

Im *Vollkommenen Capellmeister* (1739) verwendet Mattheson die Verben durchführen und ausführen gleichzeitig:

Was einfache Fugen sind, ist leicht zu ermessen, nehmlich: wenn nur ein *Subjectum*, ein Haupt-Satz, ein Thema, ohne Verkehrung, oder andere Kunstgriffe, regelmäßig im Wiederschlage durch- und ausgeführet wird... (367).

Zwar erlaubt gerade der zuletzt zit. Beleg eine sinngleiche Interpretation der beiden Wörter – bei Matthesons Formulierung würde es sich dann um die rhet. Figur des kopulativen Syndetons (vergleichbar mit: er rief und sprach) handeln. Tatsächlich jedoch läßt sich häufig eine deutliche Differenz im Gebrauch der beiden Ausdrücke beobachten: „durchgeführt" wird ein „Subjectum, ein Haupt-Satz, ein Thema", während eine „Composition", „ein Stück" „ausgeführt" wird. Immer wieder unternommene Gleichsetzungen wie *elaboratio* = Durchführung und *collocatio* = Durchführung treffen den terminologischen Sachverhalt demnach nicht präzise.

*

J.D. Heinichen gebraucht 1728 das Wort durchführen im gleichen Sinne wie Bach zur Bezeichnung eines kompos. Verfahrens, bei dem ein *thema*, eine *inventio* beibehalten wird:

Es ist aber ein *Accompagnist* sonst nicht verbunden, den Sitz von dergleichen durchgeführten *Thematibus*, *Inventionibus*, oder *Variationibus* eines *Componisten*, zu errathen, und mit Nachahmung derselben, denen dazu gewidmeten Stimmen in das Handwerk zu fallen (516).

Gegenüber den zit. Formulierungen Bachs und Heinichens bringt J.A.Scheibe um 1730 einen terminologisch leicht modifizierten Wortgebrauch. Möglicherweise in pädagogisch verdeutlichender Absicht lehnt er sich an die konkrete, räumliche Bedeutung des Wortes an, wenn er schreibt, man solle ein Thema „durch das ganze Stück... durchführen". Die Hinzufügung des Wortes „gleichsam" könnte darauf hinweisen, daß Scheibe möglicherweise sich der Differenz bewußt geworden ist, die seine (obschon vielleicht anschaulichere) Wortverwendung zu der bei Mattheson, Bach und Heinichen belegten, die sich ja an den übertragenen Wortsinn von durchführen anlehnen, aufweist:

Jedwedes *musical*isches Stück muß einen Zusammenhang haben; Dieser Zusammenhang kan nun niemahls anders geschehen, als wenn die *Melodien* richtig eine aus der andern fließen, alle aber insgesamt aus den zu Anfang der *Piece* gebrauchten Saze. Diesen Saz nun der vorangeht, suchet man also mit neuen diesen Saze gleich förmigen *Melodien* durch das ganze Stück, es sey nun was es wolle, gleichsam durchzuführen und zu *imitiren* (42f.).

Aber auch Heinichen scheint den soeben zit. terminologischen Gebrauch zu kennen: 1728 polemisiert er gegen die von ihm als zopfig empfundene kontrapunktische Kompositionsweise, indem er anstelle des Ausdrucks durchführen das Wort „durchpeitschen" verwendet. Den Hintergrund zu dieser Formulierung bildet die vokabulare Grundbedeutung des Wortes im Sinne von „einen Menschen oder ein Tier durch einen Ort führen":

Denn hat er [sc. ein *Contrapunctiste*] von wenigem Gout und *Invention* einmahl ein Stück von einem *Themate*, oder ein bißgen *Invention* in *duodez* erwischet, so peitschet er solches nach allen gewöhnlichen *transpositionibus* und alltäglichen Verkehrungen durch; das heißet alsdenn gelehrt, und der Mann hat *Hercules*-Thaten gethan (8).

(1) Das Verfahren, ein Thema im Verlauf einer Kompos. beizubehalten, wird in besonderer Weise bei der „Durchführung auf Fugen-Art" beachtet, bei der „Übertragung des Thema's (oder, in Fugen mit zwei und mehr Subjecten, der Themata, die gegen einander erscheinen) aus einer Stimme in die andere" (Marx 1835, 522).
So bezeichnet in der Fugentheorie der Terminus durchführen als Vorgang das jeweilige sukzessive Erscheinen des Fugenthemas (als Dux oder Comes) in allen Stimmen. In diesem Sinne können schon die oben zit. Belege aus J. Matthesons *Neu-Eröffnetem Orchestre* von 1713 interpretiert werden, in deren einem die Rede davon ist, in einer „*regulairen* Fuge" würden „die Stimmen eine nach der andern das *Thema strictè* durchführen" (144). Daß damit das ‚jeweilige sukzessive Erscheinen des Fugenthemas in allen Stimmen' gemeint ist, geht aus einer Textstelle des *Vollkommenen Capellmeisters* (1739) hervor, in der Mattheson die in Frage stehenden satztechnischen Vorgänge bereits, wie auch später üblich, durchzählt:

Je näher sich... bey der zwoten oder dritten Durchführung, die Stimmen, so zu reden, auf den Fersen folgen, oder gar ins Gehäge kommen [gemeint ist die Engführung]..., je angenehmer wird ein solcher Wechsel-Gesang [= Fuge] zu hören seyn (388).

Während in Matthesons Ausdrucksweise in der Fuge „die Stimmen... das *Thema* durchführen" [sc. durch einen ganzen Satz], formuliert J.A.Scheibe (1737-40) [2]1745, der „Hauptsatz" werde „durch alle Stimmen geführt":

Sehen wir nun erstlich auf den Zusammenhang und auf die Harmonie der Sätze: so wird die erste Anmerkung den Verfolg der

Repercußion [d.i. die Einsatzfolge der Stimmen], oder des Wiederschlages betreffen. Wenn der Hauptsatz [Dux], vermöge des Gefährten [Comes], durch alle Stimmen geführet ist: so soll derselbe in einer Stimme, in der er nämlich zuletzt nicht gewesen, wieder erscheinen, und zwar ohne einen neueingerückten Zwischensatz [es wird hier das Phänomen einer ‚übervollständigen Durchführung', s. unten (2) (c), beschrieben] (456; an anderer Stelle formuliert Scheibe auch: „durch alle Stimmen gebracht" [465]).

Es handelt sich hierbei ebenfalls um den beobachteten terminologischen Unterschied: die aktivische Formulierung Matthesons lehnt sich an die übertragene, die passivische Scheibes an die konkrete Bedeutung des Verbs durchführen an. Es ist für den weiteren Gebrauch des Begriffs im Hinblick auf die Fugentechnik bezeichnend, daß dieser sich fast durchweg an der konkreten, d. i. anschaulicheren Wortbedeutung orientiert.
Koch bemerkt 1802, daß von den von ihm beschriebenen beiden Bedeutungen des Wortes Durchführung die auf die Fuge angewendete die gebräuchlichere sei. Auch die diesbezüglich unternommene Definition erweist sich als sehr präzise und geschichtswirksam:

Art. *Durchführung*: Unter diesem Ausdrucke, der am gewöhnlichsten bey der Fuge gebräuchlich ist, verstehet man die jedesmalige Nachahmung des Hauptsatzes der Fuge in allen vorhandenen Stimmen (1506; z.T. wörtlich übernommen in die Lexika von Andersch 1829, 148, Häuser (1828) ²1833, I, 128 und Gathy 1835, 106b.

Im GathyL findet sich 1835 auch die etwas pleonastische Ausdrucksweise, in der Fuge werde „der Hauptsatz *durch* alle Stimmen *durch*geführt" (148a). Die Dopplung des Wortes *durch* dient zur Verstärkung und Verdeutlichung der Formulierung. Sie wird in der Folge häufig verwendet: z.B. Marx II (1838) ⁴1856: „die Durchführung" des „Themas durch die Stimmen" (235) und Ratz (1968) ³1973: „das unveränderte Hindurchführen des Themas durch die verschiedenen Stimmen" (80).
Häufig finden sich in bündigen Definitionen der Fugenform die Begriffe Thema (bzw. Hauptsatz) und Durchführung in einer Dichotomie Material-Verarbeitungsweise gegenübergestellt:

Marx II (1838) ⁴1856: Sie [sc. die Fugenform] soll ein Thema enthalten und dieses Thema durchführen (235);
DommerL 1865, Art. *Thematische Arbeit*: ...Eine absolut thematische Form ist die strenge Fuge, welche nur aus dem Hauptsatze und der Durchführung desselben besteht, oder aus dem Haupt- und Gegensatze entwickelt wird (849).

Vereinzelt finden sich für Durchführung im Sinne von ‚sukzessivem Erscheinen des Fugenthemas (als Dux oder Comes) in allen Stimmen' synonyme Ausdrücke. Sowohl im 18. als auch im 19.Jh. trifft man manchmal auf das Wort ‚Ausführung': Scheibe (1737–40) ²1745: „Ausführung eines Hauptsatzes durch alle Stimmen" (670); GathyL 1835 bezeichnet die „Ausführung" als einen der festen Bestandteile der Fugenkompos. (148a). J.-J. de Momigny gebraucht 1806 singulär den Begriff ‚Révolution du sujet': „J'appelle *Révolution du Sujet*, le cercle ou l'intervalle qu'il parcourt avant de se répéter dans la même partie" (II, 520).

(2) Als Bezeichnung für das formale Resultat dieses Vorgangs benennt Durchführung einen Abschnitt der Fuge, in dem das Fugenthema (als Dux oder Comes) einmal alle Stimmen durchlaufen hat. In der Regel sind die Durchführungen einer Fuge durch Zwischenspiele getrennt (→ *Episode* V. (1)). Es ist oft nur anhand kleiner Unterschiede der Formulierungen zu entscheiden, ob ein Autor mit dem Fachwort den Vorgang oder das formale Resultat des Vorgangs im Sinn hat. So bezeichnet z.B. Mattheson 1739 in der oben zit. Textstelle mit der Wendung „*bey* der zwoten oder dritten Durchführung" (388) den Vorgang, während Fr.W.Marpurg 1753, der „*in* der ersten Durchführung des Themas" (I, 70) formuliert, offenbar den mus. Abschnitt meint. Weitaus die Mehrzahl der Belege aus dem 18.Jh. bezeichnen freilich noch den Vorgang des Durchführens. 1802 ist bei Koch noch das Wort Durchführung in diesem Sinne belegt:

Die folgende erste Durchführung eines Fugensatzes durch die vier gewöhnlichen Hauptstimmen soll uns Gelegenheit geben, die wesentlichen Stücke einer Fuge näher zu betrachten (598).

Erst bei Marx freilich findet sich 1835 eine unmißverständliche definitionsartige Wendung, in der ausdrücklich vom „Abschnitt einer Fuge" die Rede ist:

Art. *Durchführung*: ...Besonders wird aber der Ausdruck zur Bezeichnung des Abschnitts einer Fuge gebraucht, in welchem das Thema einmal durch die Stimmen geführt worden ist (522).

An einer anderen Stelle desselben Art. wird die Durchführung als ein „Hauptabschnitt" (ibid.) bezeichnet; Marx II (1838) ⁴1856 spricht von einem „Satz" der Fuge (239), das DommerL 1865 von einer der „drei großen Combinationsgruppen von Führer und Gefährten" (336).
Andere Begriffserklärungen sind so angelegt, daß sie benennen, wo der als Durchführung angesprochene Abschnitt endigt:

Schilling 1840: Ist das Thema alle an der Fuge theilnehmende Stimmen durchgegangen, so ist eine sogenannte Durchführung vollendet (590);
Leichtentritt (1911) ²1920: Haben alle drei Stimmen [sc. zu Beginn einer dreistimmigen Fuge] das Thema gebracht, so ist die erste Durchführung... erledigt (73).

Da die Fugentheorie seit der ersten Hälfte des 19.Jh. zusehends stagniert und gewissermaßen „historisch" wird, ist auch der Begriff der Fuge selbst nicht mehr geändert worden. Eine Definition in einer zeitgenössischen Formenlehre ist mehr oder weniger gleichlautend geblieben:

H.Erpf 1967: Die Durchführung der Fuge ist... ein Abschnitt, in dem das Fugenthema „durch die Stimmen geführt" wird (88).

Offenbar im Anschluß an die die formale Diskussion des 19.Jh. beherrschende Sonatensatztheorie (vgl. III. (1)) interpretiert P. Singer 1847 eine von ihm als ideal angesehene Fugenform als dreiteilig:

Da die Fuge nicht bloß eine mit gesetzlichen Anfängen abgefaßte, sondern wohl ausgeführte – und um ein geregeltes Ganzes zu bilden, auch gehörig geschlossene – Melodie seyn muß, so sind an ihr drei Hauptteile zu unterscheiden, a) die Exposition der gesetzlichen Anfänge, b) die Durchführung und der Schluß (192).

Zwar hat die von Singer wohl zum erstenmal geforderte Dreiteiligkeit der Fugenform im 19.Jh. nicht wenige Anhänger gefunden, die aber daraus folgende terminologische Konsequenz, nämlich nur den ‚mittleren Abschnitt der Fuge' als (deren) Durchführung zu bezeichnen, hat wenig Schule gemacht. Gleichwohl glaubt sich Erpf noch 1967 veranlaßt, vor einer entsprechenden Auffassung warnen zu müssen (vgl. *Exposition* IV. (5)):

Wird noch der erste dieser drei Teile als „Exposition", der zweite als „modulierende Durchführung" und der dritte als „Reprise" bezeichnet, so ist die Verwirrung vollkommen (87).

Für den im Dtsch. als eine Durchführung bezeichneten ‚Abschnitt der Fuge, in dem das Thema einmal alle Stimmen durchlaufen hat', ist in Frankreich seit dem frühen 19.Jh. der Begriff ‚répercussion' (von lat. repercussio, Zurückprallen, Wiederertönen) nachweisbar. Dieser seit dem Mittelalter in der Musiktheorie gebräuchliche Terminus bezeichnete unter anderem in der Lehre von den Kirchentönen des 16.Jh. die Relation zwischen der Finalis und der Repercussa eines Modus. Von dieser Bedeutung ausgehend fand der Begriff Eingang in die Fugenlehre, wo er seit dem frühen 18.Jh. „dasjenige *intervallum*" bezeichnet, „welches in einer Fuge der *Dux* und *Comes*, dem Modo gemäß, gegen einander *formiren*" (WaltherL 1732, 520f.) und spezieller den „*Process*, die Folge der Stimmen zu ordnen" (Scheibe um 1730, 45). Im Dtsch. nannte man diese „Stimmordnung" oder „Tonordnung" auch den „Wiederschlag": „Der Wiederschlag ist also eine Regel, die Fortführung des Hauptsatzes in verschiedene Stimmen zu ordnen" (Scheibe [1737–40] ²1745, 462). Da diese als Repercussio (gemäß den tonal bedingten Intervallen der Stimmeneinsätze) bezeichnete Anordnung in der Durchführung der Fuge beachtet werden mußte, lag es offenbar nahe, daß man auch ein Einsatzpaar oder sogar die Durchführung selbst als Repercussio bezeichnete. Daß diese Benennung freilich unpräzise war und somit der Klärung der formalen Verhältnisse nur abträglich sein konnte, ist häufig bemerkt worden. So fügt J.-J. de Momigny 1805 seiner Definition der als „Révolution du Sujet" bezeichneten Fugendurchführung (zit.) die kritische Anmerkung hinzu:

C'est ce que quelques-uns appellent *Répercussion*, mot qui désigne assez mal la chose dont il est ici question (520).

Doch während Momigny den von „einigen Autoren gebrauchten" Terminus hierfür verwirft, spricht A. Choron 1808 bei der Analyse einer Fuge von L. Battiferri deren verschiedene Durchführungsabschnitte ganz selbstverständlich als deren „première répercussion", „seconde répercussion", ... „sixième répercussion" (52) an.

Daran anschließend werden vereinzelt im Dtsch. mit ‚Repercussio' und ‚Wiederschlag' insbes. ‚die auf die erste Durchführung einer Fuge folgenden weiteren Durchführungen' benannt. S. W. Dehn schreibt hierüber etwas unscharf:

Vom Wiederschlag. (*Repercussio*). So wird das Wiederkehren des Thema's im weitern Verlaufe der Fuge genannt, nachdem die Exposition geschlossen ist (169; ähnlich unprägnant formuliert noch Grabner (1924) ⁴1946, 217).

H. Bellermann übernimmt (1862) ²1877 diesen Passus Dehns, modifiziert ihn jedoch gemäß seiner an der Sonatensatztheorie orientierten dreiteiligen Auffassung von der Fuge. Während Dehn mit Repercussio bzw. Wiederschlag sinngemäß ‚die auf die erste Durchführung folgenden weiteren Durchführungen' bezeichnet, benennt Bellermann mit diesen Ausdrücken lediglich ‚die mittlere der drei Durchführungen':

Durch jene drei Cadenzen auf Quinte, Terz und Tonica erhält jede Fuge drei Durchführungen, von denen die erste nach einigen Theoretikern [in einer Anm. verweist Bellermann lediglich auf Dehn] auch die *Expositio* der Fuge und die zweite die *Repercussio* oder der Wiederschlag genannt wird. Die dritte ist dann meistens eine Engführung... (294f.).

Möglicherweise im Anschluß an den Begriff der Exposition im Sinne des ‚ersten Teils insbes. der Sonatensatzform' findet sich seit der ersten Hälfte des 19.Jh. für ‚die erste Durchführung einer Fuge' die synon. Bezeichnung ‚Exposition' (→ *Exposition* IV. (2)).

(3) Die eingehende Analyse vieler Fugen des 18.Jh. hat A. B. Marx zu der Einsicht geführt, daß die auf die erste Durchführung folgenden Durchführungen (und oftmals sogar die erste Durchführung selbst) häufig unregelmäßig gebildet sind, d.h. daß sie entweder überzählige oder zu wenige Stimmeneinsätze aufweisen. Um diesen Sachverhalt terminologisch greifbar zu machen, differenziert Marx 1835 den Durchführungsbegriff in VOLLSTÄNDIGE, UNVOLLSTÄNDIGE und ÜBERVOLLSTÄNDIGE DURCHFÜHRUNGEN:

In den meisten Fugen wird man... gewahr, daß nicht alle Durchführungen die volle Stimmenzahl enthalten. Man unterscheidet daher 1) die vollständige Durchführung, in welcher das Thema durch alle Stimmen der Fuge geht, von 2) der unvollständigen, in welcher dasselbe nicht von allen Stimmen, z.B. in einer vierstimmigen Fuge nur von drei oder zwei Stimmen, aufgenommen wird... Endlich muß noch 3) die übervollständige Durchführung erwähnt werden. Sie findet dann statt, wenn nach einer vollständigen Durchführung eine, oder gar zwei der schon dagewesenen Stimmen noch einmal mit dem Thema erscheinen (522; ähnlich auch Marx [1837–47] II ⁴1856, 241).

Der Extremfall einer ‚unvollständigen Durchführung' ist dann gegeben, wenn nach einem Zwischenspiel anstelle einer neuen Themadurchführung das Thema *nur einmal* erscheint und dies, gegenüber der vorhergegangenen Durchführung, in einer neuen Tonart geschieht. Die Benennung einer solchen „abgesonderten Anführung des Thema's in einer einzigen Stimme" als (unvollständige) Durchführung bezeichnet Marx deshalb als „uneigentlich", weil das dem Durchführungsbegriff bei der Fuge wesentliche Moment des sukzessiven Erscheinens des Themas *in allen Stimmen* (oder doch zumindest *in mehreren*) in diesem Falle gerade nicht gegeben ist:

Uneigentlich nennt man auch wohl die, durch Ausweichung und Zwischensätze abgesonderte Anführung des Thema's in einer einzigen Stimme eine Durchführung, weil die durch das Thema wichtig gewordene Einführung einer neuen Tonart allerdings als ein erheblicher Abschnitt des Ganzen gelten kann (ibid.).

Ist die vereinzelte Anführung des Themas tonartlich nicht von einer vorhergehenden Durchführung getrennt, so findet es Marx angezeigt, jene Anführung, trotz eines längeren dazwischengeschalteten Zwischenspiels, noch zu der Durchführung zuvor zu rechnen:

Desgleichen findet sich bei den übervollständigen Durchführungen der überzählige Eintritt des Thema's oft durch einen langen Zwischensatz von dem vorherigen Theile der Durchführung getrennt, und man sieht sich nur durch die Einheit der Tonart bewogen, das abermalige Erscheinen des Thema's der vorigen Durchführung zuzuzählen (ibid.).

Der Art. *Durchführung* des GaßnerL 1849 schließt sich in der Erklärung der unvollständigen und übervollständigen Fugendurchführungen z.T. wörtlich an Marx 1835 an. Lediglich das bei Marx angesprochene formalanalytische Kriterium der tonartlichen Einheit hat wohl Gaßner zu einem weitergehenden Gedanken angeregt:

Bei den unvollständigen sowohl, als übervollständigen Durchführungen können die Gränzen bisweilen zweifelhaft erscheinen, und zwar deswegen, weil nicht alle Kennzeichen übereinstimmen. So könnte z.B. das Thema kurz nacheinander, aber in verschiedenen Tonarten eingefügt werden, und zwar nicht nach der gewöhnlichen Ordnung des Wiederschlags, von Tonica und Dominante und umgekehrt; es bliebe also die Wahl, jedes Thema für sich allein als einen Abschnitt, oder die ganze Reihe fremder Tonarten mit dem darin erscheinenden Thema als eine einzige Durchführung zu fassen (255).

Lit.: PH. SPITTA, J. S. Bach, 2 Bde, Lpz. 1873 u. 1880; H. LEICHTENTRITT, Mus. Formenlehre, Lpz. (1911) ³1920; H. GRABNER, Allg. Musiklehre, Stuttgart (1924) ⁴1946; H. KELLER, Die Klavierwerke Bachs, Lpz. 1950; H. H. EGGEBRECHT, Art. Invention, RiemannL, Sachteil 1967; E. RATZ, Einführung in d. mus. Formenlehre, Wien (1968) ³1973.

II. Ebenfalls seit dem frühen 18. Jh. kennzeichnet das Wort durchführen in der Wendung „einen Choral durchführen" DAS VERFAHREN, EINE CHORALMELODIE IN EINER INSTRUMENTALKOMPOS. BEIZUBEHALTEN UND ZU BEARBEITEN.

Ein früher Beleg für diesen Wortgebrauch findet sich im Titel des *Orgel-Büchleins* (nach 1720) von J. S. Bach:

Orgel-Büchlein / Worinne einem anfahenden Organisten / Anleitung gegeben wird, auff allerhand / Arth einen *Choral* durchzuführen, an- / bey auch sich im *Pedal studio* zu *habi- / litiren*, indem in solchen darinne / befindlichen *Choralen* das *Pedal* / gantz *obligat tractiret* wird... (214).

Ähnlich wie Bach betont auch Mattheson 1739, im Hinblick auf die Choralbearbeitung und -variation J. G. Walthers, die Vielfalt der hierbei in Frage kommenden Bearbeitungsweisen. Das entscheidende Begriffsmoment ist die konsequent beibehaltene Präsenz der Choralmelodie in irgendeiner Weise durch die ganze Komposition hindurch:

Es finden sich in diesen Waltherischen geschriebenen Sachen noch verschiedene andre Erfindungen, einen Choral durchzuführen, als die in den Raupachischen Anmerckungen stehen (476 § 49);

Wie nun aber ein Bitt- Buß- und Klagelied mit der Orgel auf unterschiedene Weise könne durchgeführet, und mit Veränderungen versehen werden, solches lehren uns folgende sehr gute Anmerckungen (474 § 34).

Diese Ausdrucksweise hat sich lange erhalten. Sie begegnet z. B. im Jahre 1807 in einer anon. Rezension von J. G. Vierlings *48 leichten Choralvorspielen*:

Die Choralmelodie ist durchgängig zum Grunde gelegt, und bald ganz einfach in der Oberstimme, bald im Basse, bald in einer Mittelstimme, bald fugiert, oder auch im verzierten Kontrapunkte durchgeführt (AmZ X, 1807–08, 143).

Mit der gleichen Bedeutung verwendet Adlung 1758 ‚ausführen' bzw. ‚Ausführung':

Cap. 15: *Von dem Choral*: ... Nun ist viertens noch zu reden von dem Vorspiel auf einen Choral, welches den Zweck hat theils die Gemeinde zu der Tonart zu zubereiten, theils dieselbige von der Melodie zu benachrichtigen, theils durch wohlfliessende Gedancken die Zuhörer zu vergnügen, wie sonst eine andere instrumental Musik zu thun pflegt. Was das Vorspiel oder die Ausführung der Melodie betrifft, ... so läßt sich solche nicht jederzeit anbringen (684); Wie nun allen Spielern zu rathen, ... daß sie solche Vorspiele aus freyen Gedancken anzubringen vermögend sind..., also sind doch anderer Claviermeister herausgegebene ausgeführte Chorale auch nicht zu verachten (688).

Doch hat sich das Wort durchführen in diesem Zusammenhang bis in die neueste Zeit erhalten, obgleich das Verb ‚bearbeiten' hierfür sehr viel häufiger verwendet wird:

vgl. Keller 1948: Die erste Gruppe [sc. von einzeln überlieferten Choralvorspielen J. S. Bachs] ... führt den c. f. unverziert in großen Werten durch... (169).

Lit.: H. KELLER, Die Orgelwerke Bachs, Lpz. 1948.

III. Seit Anfang des 19. Jh. bezeichnet durchführen DAS VERFAHREN, THEMATISCH-MOTIVISCHES MATERIAL IM VERLAUF EINER KOMPOS. ODER EINES MUS. ABSCHNITTS KONSEQUENT BEIZUBEHALTEN UND ZU MODIFIZIEREN. Nachdem das Wort das ganze 18. Jh. hindurch auf die Momente des Beibehaltens und Bearbeitens beschränkt war, tritt nun, infolge der sich seit Haydns „Russischen Quartetten" von 1781 sich verfeinernden und intensivierenden Anwendung des Prinzips der thematischen Arbeit eine weitere Bestimmung, nämlich die des Modifizierens der thematischen Substanz hinzu. 1802 bemüht sich erstmals das KochL darum, diesen veränderten Sachverhalt definitorisch einzufangen, indem er deutlich auch auf nicht primär polyphone Verfahrensweisen abhebt:

Bey Tonstücken, die nicht in der strengern Form der Fuge gesetzt sind, versteht man darunter die Beybehaltung und stete Bearbeitung des Hauptgedankens in verschiedenen Wendungen oder Modifikationen (506; z. T. wörtlich übernommen in den Art. *Durchführung* der Lexika von Andersch 1829, 148, Häuser (1828) ²1833, I, 128 und Gathy 1835, 106b).

Dieser Begriff, der das Beibehalten, Bearbeiten und Modifizieren eines wie auch immer gearteten Materials im Verlauf einer auch nicht-polyphonen Kompos. bezeichnet, hat sich durch das 19. Jh. hindurch bis ins 20. Jh. erhalten:

anon. Rezension d. Großen Sonate f. Klavier u. Violine op. 69 v. D. Steibelt: ... das Finale ... würde noch mehr gelobt werden müssen, wenn es... nicht der Wiederholungen allzuviele hätte, die, wie es scheint, die Stelle lang zu haltender Durchführung vertreten sollen (AmZ X, 1807–08, 336);

E. T. A. Hoffmann 1809 (Rezension der 5. Sinfonie von Fr. Witt): Auch hier wird man an Haydns Finalen erinnert und vermißt jene tiefen Durchführungen, jene immer neuen Wendungen des Thema, die bei ihm, ist der Faden des Stücks anscheinend auch noch so locker angelegt, den Zuhörer bis zum letzten Takte in steter Spannung erhalten (22);

id. 1811 (Rezension der 1. Sinfonie von L. Spohr): Das Charakteristische des [Scherzo-] Thema besteht hauptsächlich in dem Aufschlag [Notenbeispiel]. Dies hat der Komponist lebhaft gefühlt und daher in der Durchführung des Satzes sich vorzüglich an jenen Aufschlag gehalten (84);

loc. cit.: Bis zum zweyten, wieder sanft gehaltenen Thema in der Dominante besteht der Satz nur in Durchführungen des abgekürzten Hauptthema, mit mannigfachen Nebengedanken verwebt;

anon. Rezension eines Streichquartetts v. P. Crémont: Ganz im Geiste einer angenehmen innigen Unterhaltung unter Freunden ist dieses Tonstück verfertiget. So wie bei jener der mannichfaltigste Wechsel und Austausch interessanter Ideen und Gefühle Statt findet, so ist es auch hier in dem verschiedenen warmen Antheile, welchen die einzelnen Stimmen an der Durchführung der Hauptidee nehmen (AmZ XXI, 1819, 881);

anon. Rezension d. Doppelquartetts op. 65 f. Streicher v. L. Spohr: Das Doppelquartett sollte nach unserm Dafürhalten nicht bloss in Nachahmungen und Veränderungen eines und desselben melodischen Hauptgedankens bestehen, dessen auch noch so reizende Durchführung zwar das freundliche Bild einer geselligen, feinen Unterhaltung bietet, in welcher die Theilnehmenden so einig sind oder scheinen, daß jede Rede der Versammelten zum Hauptthema nur einige geringe Geschmacksverschiedenheit hinzu fügt... (AmZ XXX, 1828, 747f.);

DommerL 1865, Art. *Ausführung*: In diesem Falle ist nur die Rede davon, wie der Componist die Hauptgedanken des Satzes in den verschiedenen Perioden entsprechend durchgeführt hat... (75);

Spitta I 1873: Der Reiz motivischer Arbeit ist bei Bach in Wahrheit um nichts geringer, als bei den besten Concertcomponisten der Beethovenschen Periode. Bewunderungswürdig ist nach dieser Seite besonders der erste Satz des E dur-Concerts [für Violine u. Orch., BWV 1042] mit der Durchführung des Motivs [Notenbeispiel], den Bach außerdem in die dreitheilige Form hineingegossen hat, welche wir aus den Violinsonaten mit Cembalo zur Genüge kennen (735);

Spitta II 1880: Das Thema, welches ihm damals der König selbst zur Durchführung gab, beschloß Bach zum Mittelpunkt einer Anzahl gründlich ausgeführter Compositionen zu machen,

da ihm, wie er sagte, seine Improvisation über dasselbe nicht so hatte gerathen wollen, wie das ausdrucksvolle Thema es verdiente (671);
Riemann 1909: Ein ganz stilrein Mannheimischer Satz, der... so überzeugend natürlich mit strengster Konsequenz seine leise schluchzende Melodie durchführt, ist das Andante der Dmoll-Violinsonate Op. 14 IV [von J. Schobert] (XV);
ibid.: Noch sei auch speziell auf die Cmoll-Sonate Op. 14III [von Schobert] hingewiesen, deren erster... Satz mit seiner altertümlichen unentwegten Durchführung des punktierten Rhythmus die Phantasie des Komponisten in ganz eigenartige Bahnen drängt (XVI).

Die in Formulierungen wie „mit strengster Konsequenz" und „unentwegt" angesprochene *intensive* Auseinandersetzung mit dem thematisch Vorgegebenen akzentuiert E. Kurth (1917) [5]1956 in einer Begriffsbestimmung als den Aspekt des „Gesteigerten":

Im allgemeinsten Sinn bezeichnet man jede gesteigerte Verarbeitung eines musikalischen Satzes als „Durchführung" (409).

Während KochL (1802) vor der normierenden Kodifizierung der Sonatentheorie den Begriff offenbar noch problemlos in einem allgemeinen Sinne definieren konnte, werden, mehr als ein halbes Jh. später, im Art. *Durchführung* des MendelL 1869, jetzt nach längst vollzogener Differenzierung des Ausdrucks in unterschiedliche Durchführungsbegriffe je nach Bezug auf Fugen- oder Sonatentheorie, die beiden Begriffsbedeutungen in einer Art von definitorischem Gewaltakt erneut auf einen gemeinsamen Nenner gebracht:

Durchführung nennt man im Allgemeinen die thematische Verarbeitung eines Tongedankens mit Hülfe des einfachen oder doppelten Contrapunkts, der Imitation, des Kanons u.s.w., die Zerlegung desselben in seine einzelnen Bestandtheile und die Bildung neuer Perioden aus diesen Stücken und Stückchen. Ueber das Verfahren selbst und die dabei verwendeten Mittel handelt der besondere Artikel Thematische Arbeit (284).

Dieser fragwürdige Versuch, sowohl den Fugen- als auch den Sonatenterminus unter einen gemeinsamen Oberbegriff zu bringen, ist freilich vereinzelt geblieben.

Etwas anderes ist es, wenn K. Stockhausen 1970 den ursprünglichen allgemeinen Sinn des Wortes aufgreift und ihn zu einem Oberbegriff für völlig neue Verfahren der Materialbehandlung in der zeitgenössischen Musik macht, denn die Weiterentwicklung des traditionellen Begriffs und die mit ihm verbundenen Vorstellungen über den Umgang mit „Vorgegebenem" haben in gewisser Weise die Erstarrung zum rein „historischen" Begriff überwunden:

Kurzwellen mit Beethoven: Ich gehe aus von meiner Komposition KURZWELLEN, in der unvorhersehbare musikalische Ereignisse aus Kurzwellen-Radios empfangen und *unmittelbar durchgeführt* werden – transponiert, moduliert, gespreizt, gestaucht, verlängert, verkürzt, mehr oder weniger gegliedert, verfärbt, multipliziert, synchronisiert...
Wir wollen nicht ‚deuten', sondern... ein bekanntes, ‚altes', vorgeformtes musikalisches Material mit neuen Ohren hören, mit gegenwärtigem musikalischen Bewußtsein durchdringen und transformieren... Es ist gewiß im Geiste Beethovens – der zeitlos universaler Geist ist –, seine gesamte Musik (und nicht nur ein ‚Thema' daraus) als Material einer *unmittelbaren Durchführung* zu verwenden, in der nicht nur Teile, sondern *auch die einzelnen Töne und Klänge im Moment ihres Erklingens spontan ‚durchgeführt' werden.* Dann ist diese Musik nicht abgeschlossen, tot, sondern generierend, lebendig: unmittelbarer Anlaß zu Neuem, Unbekanntem (*Texte* III, 121 f.).

Einige Autoren des frühen 19. Jh. verwenden anstelle von Durchführung in der von KochL definierten Bedeutung synonyme Ausdrücke:
Koch unterscheidet noch 1802 terminologisch das „Ausführen" eines „Tonstücks" vom „Durchführen" der „Hauptgedanken" (vgl. I. *Exkurs*). Der Ausdruck ‚Ausführung' diene dazu, „einen gewissen Theil der Bearbeitungsart der Tonstücke... zu bezeichnen; man sagt z.B. der Tonsetzer habe dieses oder jenes Tonstück gut ausgeführt. In diesem Falle ist also die Rede von der Art, wie der Componist die Hauptgedanken des Satzes in den verschiedenen Perioden desselben durchgeführet hat" (187; wörtlich übernommen in das DommerL 1865, 75).

Im Gegensatz hierzu schreibt E. T. A. Hoffmann in einer Rezension aus den Jahren 1812/13 von Beethovens Klaviertrios op. 70 von der „Ausführung der Hauptideen". An der Aussage des Textes würde sich nichts ändern, wenn von ‚Durchführung' anstelle von ‚Ausführung' die Rede wäre (vgl. Ritzel 203):

[Über den Anfang des 1. Satzes des D-dur-Klaviertrios:] Die ersten vier Takte enthalten das Hauptthema, der siebente und achte Takt im Violoncell aber enthält das Nebenthema, aus welchen beiden Sätzen, wenige Nebenfiguren ausgenommen, die zwischen die Ausführung jener Hauptideen geworfen sind, das ganze *Allegro* gewebt ist (122).

Hoffmann verwendet noch an mehreren Stellen seiner mus. Schriften Ausführung ohne erkennbare Bedeutungsdifferenz zu Durchführung (so z.B. in der AmZ IX, 1806–07, 327 u. XI, 1808–09, 515).

Im folgenden Beleg finden sich sämtliche drei unterschiedlichen mus. Bedeutungen des Wortes Ausführung im frühen 19. Jh. In der Reihenfolge seines Auftretens im Text bedeutet es: 1. ‚Verarbeitung' im generellen Sinne der begrifflichen Dichotomie Anlage – Ausführung (bzw. *dispositio – elaboratio*), 2. ‚Vortrag' im Sinne von *executio* (vgl. Mattheson 1739, 122 § 13 u. 235 § 1) und 3. ‚Durchführung' in der zur Diskussion stehenden Bedeutung:

anon. Rezension v. Sonate u. Rondeau f. Klavier v. W. J. Tomaschek: In Absicht auf Charakter, Ausführung [Verarbeitung] der Stimmen, Erweiterung und Haltung des Ganzen – auch in Absicht auf Ausführung [Vortrag] von Seiten des Spielers, stehet diese Sonate ungefähr den besten Cramerschen an der Seite... Seiner [sc. des Rezensenten] Meynung nach sollte ein so wenig ausgezeichnetes, so wenig hervorstechendes Thema nirgends eine so reiche, künstliche Ausführung [Durchführung] erhalten, und wo diese Statt haben soll, gleich das Thema bedeutend, neu und überhaupt so gewählt seyn, dass es sich dem Spieler von selbst überall gleichsam aufdränge, möchte es auch noch so sehr durch die andern Stimmen gedeckt, oder in eine Nebenstimme hin und wieder vertheilt seyn (AmZ VIII, 1805 bis 1806, 262).

Außer ‚Ausführung' gebraucht Hoffmann 1809 auch noch ‚Ausarbeitung' als Synonym zu Durchführung:

loc. cit.: Im zweyten Theile [sc. des ersten Allegro] folgt nun die weitere Ausarbeitung des ersten Thema wieder in Imitationen der ersten Stimme und des Basses, indem beyde wechselsweise die zweyte Hälfte des Thema als Gegensatz zur ersten ausführen...

Ebenfalls im frühen 19. Jh. erscheint der frz. Ausdruck ‚conduite' (f., von conduire, führen) als synon. Begriff zu Durchführung (vgl. auch hier Ritzel 203). Hier die Worterklärung des Castil-BlazeD ([1812] [2]1825):

Conduite, s. f. C'est, dans un morceau de musique, l'art d'ajuster une idée principale avec les idées accessoires; de ramener le motif à propos, sans en abuser; d'enchaîner ses modulations, en ne leur donnant ni trop peu d'étendue... (I, 136).

J. D. Andersch übersetzt diesen Wortlaut geringfügig verändert ins Dtsch. und übernimmt ihn in sein *Mus. Wb.* (1829) unter dem Stichwort „*Durchführung* (Conduite)" (148). Das GathyL (1835) übernimmt von Andersch offenbar die Beifügung des frz. Wortes „Conduite", bringt jedoch als Text die oben zit. Definition aus dem KochL (1802):

Durchführung, Conduite, im weitern Sinne die Beibehaltung und Bearbeitung des Hauptgedankens oder Hauptthemas in verschiedenen Wendungen und Modificationen... (106b).

Der frz. Ausdruck ‚conduite' für Durchführung hat sich nicht dauerhaft durchsetzen können. (Zu der älteren Bedeutung von conduite im Sinne einer ‚schrittweisen diatonisch aufsteigenden Tonfolge' vgl. BrossardD und WaltherL.)

(1) Da das Verfahren, thematisch-motivisches Material konsequent beizubehalten, zu bearbeiten und zu modifizieren insbes. in der Theorie der Sonatensatzform hauptsächlich auf den Anfang des „zweyten Theils" (gemäß der zweiteiligen Auffassung) bezogen wird, kann ungefähr von der Jahrhundertmitte an Durchführung zur Bezeichnung des MITTLEREN TEILS DER SONATENSATZFORM (dreiteilige Auffassung) werden.

Zunächst finden sich Formulierungen, die den Vorgang des Durchführens mus. Themen im vorliegenden Sinne hauptsächlich in den Anfang des „zweyten Theils" der in der ersten Jahrhunderthälfte noch weitgehend als zweiteilig aufgefaßten Sonatensatzform verweisen. Daß in dem hier zuerst zit. Beleg ‚Ausführen' anstelle von Durchführen gebraucht wird, braucht nicht zu stören:

anon. Rezension der 3. Symphonie v. Beethoven: [Über den 1. Satz:] Ganz überraschend... ist es..., daß im Verfolg dieses 2ten Theils, wo des Ausführens der frühern Ideen fast zu viel zu werden anfängt, plötzlich ein ganz neuer... Gesang... aufgefaßt und episodisch behandelt wird (AmZ, 1806–07, 322);
anon. Rezension der 7. Symphonie von Beethoven: [Über den 1. Satz:] Eben so charakteristisch beginnt der 2te Theil, in welchem erst alle Bestandtheile dieses schönen Satzes recht eigentlich entwickelt, und mit des Componisten bekannter Genialität durchgeführt werden (AmZ XVIII, 1916, 818);
anon. Rezension der *Grande Fantaisie en forme de Sonate* v. C. Czerny: Der erste Satz (Allegro moderato) hat etwas so freundlich Ruhiges und still Angenehmes, das wohl erfundene Thema ist so schön geführt und besonders im zweyten Theile so tüchtig durchgenommen [!], daß wir nur Weniges... anders wünschten (AmZ XXX, 1928, 238).

Seit den vierziger Jahren des 19. Jh. setzt sich zusehends die dreiteilige Auffassung von der Sonatensatzform durch. Dieser Konzeption entsprechend wird „die Mitte des Stückes" bzw. der „zweite Teil" (jetzt von dreien) als derjenige Kompositionsteil genannt, der hauptsächlich der Verarbeitung und Metamorphose der Themen vorbehalten ist. A. B. Marx charakterisiert (1842) ²1848 den Habitus der drei Teile als den von "Ruhe – Bewegung – Ruhe". Im „zweiten (oder Bewegungs-) Theil", so führt er aus, liege „der Antrieb zu einer großen Mannigfaltigkeit in der Anordnung und Verwendung des Stoffes". Marx schreibt hierüber:

Die Mannigfaltigkeit aber findet zunächst in der Anknüpfung, in der Weise, wie vom ersten Theil weiter geschritten wird; sodann in der Durchführung des durchaus oder wenigstens der Hauptsache nach dem ersten Theil entlehnten Inhalts statt (226);
Daher versteht sich... von selbst, daß auch in der Sonatenform und namentlich in den den zweiten Theil bildenden Durchführungen schon dagewesener Sätze und Gangmotive von der Polyphonie der ausgedehnteste Gebrauch gemacht werden kann (246).

R. Schumann bedient sich im gleichen Jahre (1842) in seiner Besprechung der drei „Preissonaten" einer Formulierung, die deutlich zeigt, daß es von der Nennung des „in der Mitte des Stückes" (bzw. des „zweiten Teils") angewandten kompos. Technik nur noch ein begriffsgeschichtlich kurzer Weg zur Benennung dieses Teiles selbst mittels des Terminus Durchführung ist:

Von den einzelnen Sätzen scheint uns der erste... doch der frischeste und kräftigste. Die Partie, wo sich der Meister am sichersten erprobt, die Durchführung in der Mitte des Stückes bis zum Rückgang, ist nicht interessant, doch etwas schwerfällig... (zit. nach Kreisig II, 80).

Als Zwischenstufen auf diesem Weg dürfen auch begriffliche Bildungen wie „Durchführungsperioden" und „Durchführungsteil" angesehen werden:

Richter 1852: Er [der zweite Teil des als zweiteilig begriffenen Sonatensatzes] besteht aus zwei Hälften. Die erste bilden die Perioden, welche die beiden Hauptgedanken in besonderer und neuer Verwendung bringen (in der technischen Kunstsprache, die gearbeiteten Sätze, oder Durchführungsperioden...) (32);
Uhlig 1853: ... in ihnen [d. i. in den ersten Sätzen der Sinfonien Beethovens] erscheint ein Schlußteil neu geschaffen, der Durchführungsteil völlig umgewandelt, das Gegen-, Seiten- oder Neben-Thema (d. i. der sogenannte zweite Hauptgedanke) auf seine Stelle im ersten Hauptteile und eine Wiederkehr im zweiten beschränkt, dagegen wird der ganze weitere Verlauf des Tonsatzes von einem Hauptthema abhängig gemacht, das die erste Hälfte des ersten Hauptteiles, sowie den ganzen Durchführungsteil und nicht minder den ganzen Schlußteil allein in Anspruch nimmt (380).

In dem unmittelbar auf diese Textstelle folgenden Satz gebraucht Uhlig nur noch das Wort „Durchführung" anstelle von „Durchführungsteil" bzw. „Durchführungssatz" (S. 385):

Durchführung und Schluß erscheinen sonach von allerhöchster Bedeutung und als Teile, in denen jetzt der Schwerpunkt des ganzen Tonsatzes liegt... (380; vgl. Kropfinger 1975, 99 f.).

Auch Richter schreibt 1852 schon von den „Perioden der Durchführung" (43) oder der „Periodenbildung der Durchführung" (43 f.). Wesentlich erscheint auch, daß er die Termini nicht nur im Hinblick auf den „ersten Satz einer Sonate", sondern überhaupt im Zusammenhang mit „größeren musikalischen Formen" gebraucht, sofern diese ‚Perioden' aufweisen, ‚die der Verarbeitung des grundlegenden melodischen Materials dienen'. So schreibt er z. B. von „Durchführungsperioden" in Scherzi und Ouvertüren:

[Scherzi] können nach Art aller anderen Sätze, namentlich im zweiten Theile eine größere Ausdehnung erhalten. Die Durchführungsperioden lassen sich bei den meist kurzen Motiven gut anbringen, und wirken sehr zur Belebung des Ganzen (38);
... dagegen sind [in den Ouvertüren] die Durchführungsperioden kürzer [als in den ersten Sonatensätzen] gehalten, wiewohl man unter den Beethovenschen, sowie unter den Ouverturen von Mendelssohn lang ausgeführte Mittelsätze antrifft (40).

Bereits die frühesten Verwendungen des Durchführungsbegriffes in Bezug auf die Sonatensatzform haben deutlich gemacht, daß die Technik der thematisch-motivischen Arbeit als der Inbegriff der Durchführungstechnik zu gelten hat. Es ist daher nicht erstaunlich, daß die weitere Entfaltung dieses Begriffs unlösbar mit dem von der thematischen Arbeit verknüpft ist:

Dommer 1862: Der Zweite Theil [sc. der ersten Sätze von „mehrsätzigen, cyclischen oder symphonischen Formen"] besteht aus einer grossen, sehr mannigfaltig zusammengesetzten Periodengruppe, und heisst Mittelsatz oder Durchführung. Der Stoff des Ersten Theiles wird hier thematisch verarbeitet (289);
ähnlich im Art. *Sonate* des DommerL (1865). Dort geht der

Text weiter: Unter thematischer Arbeit versteht man die Kunst, ein gegebenes Motiv derart zu einer selbständigen musikalischen Gestaltung zu entwickeln, daß diese zwar als etwas Neues dasteht, ohne jedoch ihren Zusammenhang mit dem ursprünglichen Grundstoff, aus dem sie entstanden, verkennen zu lassen... (783).

Seit den sechziger Jahren des 19. Jh. setzte sich der Begriff Durchführung in diesem Sinne zunehmend gegen die mit ihm synon. Termini (vgl. unten) durch.
Jedoch erst seit Leichtentritt (1911) ^{2}1920 verbreitete sich im Dtsch. die heute allgemein übliche Begriffsdreiheit für die übergeordneten Sonatensatzteile, Exposition – Durchführung – Reprise:

Der neuere [sc. klassische] Sonatensatz bei Haydn, Mozart, Beethoven hat folgenden Grundriß:
I. Teil. Exposition der Themen.
II. Teil. Durchführung.
Freie Phantasie über Motive aus den Themen des ersten Teils nach freier Wahl. Modulation viel weitgreifender als im ersten Teil, am Ende Rückleitung zur Tonika, zum Hauptthema.
III. Teil. *Reprise* (128).

Da das als „Durchführung" bezeichnete Verfahren nicht nur ausschließlich im mittleren Teil der Sonate, sondern zuweilen auch in den Überleitungen, der Coda und selbst in den Expositionspartien angewandt wird, kommt es in seltenen Fällen vor, daß auch diese Partien als „Durchführungen" angesprochen werden. Freilich wird in der Regel dann spezifiziert, wo diese „Durchführung" angebracht ist (z. B. „Coda-Durchführung" etc.); ohne weitere verbale Hinzufügung bezeichnet der Ausdruck jedoch ausschließlich den ‚mittleren Teil der Sonatensatzform, der der Verarbeitung des thematischen Materials vorbehalten ist'.
In neuerer Zeit hat H. Fladt (1974) den Versuch unternommen, so etwas wie einen „Idealtypus" der Sonatensatzdurchführung zu beschreiben. Doch läßt sich das Charakteristische gerade dieses Formteils und seine Legitimation im jeweiligen Formganzen des Sonatensatzes nur bedingt in eine allgemeine Formulierung bannen:

War die Exposition in der Abfolge ihrer Glieder, in deren Charakter und der Art des in ihnen fixierten Kontrastes noch festgelegt, so ist die Durchführung der Ort einer Emanzipation vom Zwang abstrakter Invarianten. Nicht als Ganzes: ihre Funktion im Formverlauf zwischen Exposition und Reprise bleibt konstant. Doch wie Exponiertes in seine unterschiedlichen oder widersprüchlichen Bestandteile aufgelöst wird, entzieht sich weitgehend starren Regeln. Grundzüge von Kombinatorik, Modellbildung und Sequenzierung sind verbindlich; werkspezifisch aber ist, wie diese Prinzipien, abhängig vom Charakter des Gesetzten und der hier individuellen subjektiven Intention für die analytisch forttreibenden Prozesse, eingesetzt werden (26).

H. Erpf hat 1967 in Anlehnung an die in der Fugentheorie für den Begriff Durchführung legitime Worterklärung (vgl. oben I.(2)) eine sinngemäß parallele Erläuterung für den Sonatenbegriff gegeben:

Die „Durchführung" des Sonatensatzes ist der Abschnitt zwischen Exposition und Reprise; in ihm werden Teilmotive der Themen „modulierend durch verschiedene Tonarten geführt". Die Durchführung der Fuge ist hingegen ein Abschnitt, in dem das Fugenthema „durch die Stimmen geführt" wird (87f.).

Erpfs Erklärung, in der Durchführung des Sonatensatzes würden Teilmotive der Themen „modulierend durch verschiedene Tonarten geführt", verfehlt in ihrer unverkennbar pädagogischen Absicht jedoch die historische Herleitung des Wortes, die eindeutig an den übertragenen Sinn des Verbs durchführen (‚ein Vorhaben zu Ende bringen, einen Plan konsequent einhalten und vollenden') anknüpft.

Seit dem Ende des 18. Jh. finden sich für die Durchführung des Sonatensatzes synonyme Bezeichnungen, die jedoch im Verlauf vor allem der sechziger Jahre des 19. Jh. allmählich ganz durch den Terminus Durchführung verdrängt werden. Die sinngleichen Ausdrücke lassen sich von ihrem Bezeichnungsinhalt her in mehrere Gruppen gliedern:

Zugehörigkeit zum Wortfeld von -führen:
‚fortführen': Vogler 1779: „Fortführen heist, zu einem Saze andere Säze beifügen; Fortführen im besonderen Verstande... heist: Säze wissen zu wählen, die auf das vorhergehende Anspielungen sind – Ideen schreiben, die relativ und Bezugvoll aufs vorhergehende eine mannichfaltige Einheit zu Stand bringen... Verschiedenes unter dieselbige Gestalt bringen, heist Fortführen" (II, 366f.; zit. nach Ritzel 98f.);
‚Ausführung' bzw. ‚Ausführungssatz': Koch 1728–93: „Nach Vollendung der Anlage und des Entwurfs derselben [sc. Tonstücke] folgt bey der Bearbeitung der Tonstücke die Ausführung. In der Anlage wurden die wesentlichen Theile des Ganzen festgesetzt, und das Geschäfte der Ausführung ist, diese Theile in verschiedenen Wendungen und Zergliederungen durch verschiedene Hauptperioden durchzuführen; und dieses Verfahren giebt dem Tonstücke seinen Umfang" (II, 97); Birnbach 1827–28: „Ausführung oder Mittelsatz" (1827, S. 280); Uhlig 1853: „Durch- oder Ausführungssatz" (385); Halm 1926: „Nach dem Doppelstrich kommt die Durchführung oder Ausführung" (42);
Annäherung an den Begriff der ‚thematischen Arbeit':
‚Verarbeitung': Schumann 1835 bezeichnet den ‚Durchführungsteil' inhaltlich als die „Verarbeitung der beiden Themas" (III, 37);
‚Ausarbeitung': GathyL 1835, Art. *Form der Musikstücke*: „Der zweite Theil [sc. des ersten Allegro] beginnt mit der sogenannten Ausarbeitung" (134a);
‚Durcharbeitung': Marx (1842) ^{2}1848 verwirft zugunsten des Ausdrucks Durchführung den von ihm bei anderen Theoretikern offenbar beobachteten Gebrauch von „Durcharbeitung" für „das der Reprise Vorangehende" mit der Begründung: „Durcharbeitung findet in allen Theilen und obenein in vielen anderen Kunstformen statt" (III, 221). Der Ausdruck ‚Durcharbeitung' könnte als sprachliche Kontamination von ‚Durchführung' und ‚Ausarbeitung' zu erklären sein;
rein formale Bezeichnungen:
gemäß der zweiteiligen Auffassung von der Sonatensatzform:
‚erster Hauptperioden des zweyten Theils': Koch 1782–93, III, 307;
‚première partie de la seconde reprise': Momigny beschreibt 1806 die drei hauptsächlichen Formteile des Sonatensatzes als „première reprise", [première partie de la] seconde reprise" und „deuxième partie de la seconde reprise" (II, 387; vgl. Kunze 1978, 156, Anm. 44) (→ *Reprise / ripresa* (nach 1600));
‚première section de la seconde partie': Reicha bezeichnet 1826 den ‚Durchführungsteil' formal als „Première section de la seconde partie", inhaltlich als „Développement principal en modulant sans cesse" (300);
gemäß der dreiteiligen Auffassung von der Sonatensatzform:
‚zweiter Teil': Birnbach bevorzugt 1827–28 ausdrücklich gegenüber den (auch von ihm selbst gebrauchten) Ausdrücken ‚Ausführung' oder ‚Mittelsatz' die Formulierung „zweiter Teil" (1827, 280); Marx (1842) ^{2}1848: „Folglich muß der zweite Theil der Sonatenform den Inhalt des ersten Theils festhalten, und zwar entweder ausschließlich, oder doch hauptsächlich" (221); Dommer 1862, 289; ders. 1865: „So nennt man in der Sonatenform... den Mittelsatz oder zweiten Theil, in welchem nur thematische Arbeit herrscht, die Durchführung" (271); MendelL III ^{2}1869: „Mittelsatz oder zweiter Theil" (284);

,Zwischenperiode' (m.): Fleischmann 1799, 209ff.;
,Mittelsatz': Schumann 1853, III, 37; Lobe 1844: „Mittelsatzgruppe", deren „Perioden... als die Gefäße der eigentlich thematischen Arbeit betrachtet" werden (134f.); Dommer 1862: „Mittelsatz oder Durchführung" (289); ders. 1865, 271, 783; MendelL III ²1869, 284;
,mittlerer Satz': Marx (1842) ³1848, 221.

(2) Der sonatentheoretische Terminus Durchführung erweist sich als reich an meist UNTEREINANDER ABHÄNGIGEN BEGRIFFLICHEN INHALTEN UND BEGLEITVORSTELLUNGEN, die vor allem die formale Funktion, die harmonische und satztechnische Realisation und den ästhetischen Sinn des Durchführungsteils reflektieren:

(a) Als ursprüngliche und allgemeine Funktion, der die Sonatensatzdurchführung ihre Existenz, nicht aber ihren Namen verdankt, darf die modulatorische ÜBERLEITUNG ZUR REPRISE angesehen werden. Der Herkunft des Sonatensatztypus aus der zweiteiligen Form nach handelt es sich dabei um die harmonische Rückleitung von der Dominanttonart zur Haupttonart:

Marx (1842) ³1848: Die Aufgabe [des zweiten Theiles] ist im Allgemeinen: vom Schlusse des ersten Theiles mit dem aus ihm erwählten Stoffe zum Orgelpunkt auf der Dominante des Haupttons und zum Eintritte des dritten Theiles zu führen (226).

Mit zunehmendem formalen Gewicht der Durchführung bleibt diese Funktion der „Rückleitung zur Tonika, zum Hauptthema" (Leichtentritt 1911, 128) zwar erhalten, doch sie tritt hinter anderen Bestimmungen und Aspekten zurück, so daß sie als „das letzte Ingredienz der Durchführung" (Fischer 1915, 73) bezeichnet werden konnte. Ein ausschließlich diesem Zweck dienender Mittelteil hätte denn auch strenggenommen kaum die Bezeichnung Durchführung für sich in Anspruch nehmen dürfen:

Halm 1927: In frühen, wohl auch in späteren, aber räumlich beschränkten Sonaten gibt es Durchführungen, die eigentlich nur angenehme und mitunter auch geistreiche Überleitungen in die Haupttonart und das Hauptthema, also eben keine echten Durchführungen sind (155).

(b) Als speziellere Funktion bietet sich die Möglichkeit an, mittels einer zu den Außenteilen KONTRASTIERENDEN AUSGESTALTUNG der Durchführung DEN WIEDEREINTRITT DES HAUPTTHEMAS AUF DER TONIKA WIRKUNGSVOLL VORZUBEREITEN. Hierzu dienen unterschiedliche Mittel; eines ist, in der Durchführung vieles auf neue Weise zu gestalten:

GathyL 1835, Art. *Form der Musikstücke*: Der zweite Theil [sc. des ersten Allegro] beginnt mit der sogenannten Ausarbeitung, d.h. in neuen Tonarten, neuen rhythmischen und harmonischen Beziehungen erscheinenden Behandlung beider schon gehörter Hauptgedanken, denen sogar oft neue, freilich untergeordnete Ideen beigesellt sind (134a).

Die modulierende Ausweichung in entfernte Tonarten bei gleichzeitiger Vermeidung der Tonika ist besonders geeignet, den gewünschten Effekt zu erzielen, weil durch sie die zugrundeliegende harmonische Dominantspannung bedeutend verstärkt wird:

DommerL 1865, Art. *Sonate*: Die Modulation innerhalb der Durchführung... geht... in entfernte Tonarten über, um diese alsbald mit wiederum neuen zu vertauschen... Die beiden Haupttonarten des Ersten Theils, also Tonika und Dominant- oder Paralleldurtonart, sollen aber von der Durchführung ausgeschlossen bleiben, unbedingt wenigstens die Tonika, denn sie gehört zu den tonlichen Charakterismen des Hauptthema, darf deshalb nicht abgenutzt werden, damit sie in der Repetition mit dem Hauptthema wieder um so frischer eintrete... (784).

Zum gleichen Zweck sieht Riemann 1900 in der Sonatendurchführung eine mit Themenelementen veranstaltete „Kontrastbildung" zu den geordneten Verhältnissen in Exposition und Reprise, „eine Art künstlicher Verwirrung, ... ein Imbroglio, aus welchem die Themen schließlich wieder in ihrer alten Gestalt unversehrt hervortreten" (198f.). Die künstlerische Funktion der Durchführung liege darin, durch die Erinnerung an die Themen „das Verlangen nach ihrer Wiederkehr" (201) zu erwecken.
E. Nobbe akzentuiert (1920) 1941 die Kontrastfunktion der Durchführung derart, daß er zu der „Auffassung der Durchführung als des Anderen der Exposition" (85) gelangt (vgl. unten (h)). Die erörterte Funktion der Durchführung, „den Wiedereinsatz des Hauptthemas besonders wirksam vorzubereiten" (Blessinger 1918, 8), hat E. Bloch 1918 in einem expressiven Vergleich von den „langen Irrgängen der Durchführung" zum Ausdruck gebracht:

Man fährt in der Durchführung wie in einem Bergwerk und aus diesem heraus, dem Schein des ersten Themas entgegen, das zuerst wie eine ferne Bogenlampe aussieht, bis es sich plötzlich zum vollen Tageslicht des Freien weitet, der sehnsuchtsvoll erstrebten und nun erst, nachdem sie genommen war, mit Gewinn wieder erreichten Tonika dieses ersten Themas (zit. nach Ausg. 1974, 44).

(c) Es ist hierbei deutlich geworden, daß das kompositionstechnische Verfahren der MODULATION IN ENTFERNTE TONARTEN eine wesentliche Rolle bei der Gestaltung der Durchführung spielt, denn einerseits gehört das Modulieren zur Grundfunktion des Überleitens zur Reprise (vgl. oben (a)) und andererseits ist es ein bewährtes Mittel, den Wiedereintritt des Hauptthemas besonders wirkungsvoll zu gestalten (vgl. oben (b)). Bereits Reicha schreibt 1826 von dem „Développement principal en modulant sans cesse" (300), und Richter formuliert 1852 anläßlich der „Durchführungsperioden": „Hier kommen auch die meisten wesentlichen Modulationen vor, da der Mannichfaltigkeit wegen Tonartenwechsel erforderlich ist" (33). Dommer betont 1862 das Moment der Freiheit des tonartlichen Wechsels in der Durchführung im Gegensatz zu dem diesbezüglich schematischen Aufbau der Exposition:

Die Modulation innerhalb desselben [sc. des Mittelsatzes] ist frei und keinen anderen Gesetzen unterworfen, wie denen einer guten Harmonieverbindung und geschmackvollen Anordnung großer Tongruppen überhaupt. Doch sind die im Ersten Theile herrschenden Tonarten von der Durchführung ausgeschlossen, wenigstens sollen sie nicht als Tonarten festgestellt werden, wenn auch ihr Vorkommen im Durchgange zugegeben wird (228f.).

Riemann betont 1900, „daß besonders die Vermeidung der Haupttonart für den Durchführungsteil ein ästhetisches Gebot [ist], das nur selten ohne ernste Gefahr verleugnet werden kann" (198). Das „aufgeregtere Modulationswesen" (*op. cit.*, 201), das die Durchführung zur „modulierenden Gruppe" schlechthin (Fischer 1915, 71) macht, deren „harmonische Zentralbeziehung nicht stabil" (Erpf 1967, 75) ist, wird von Halm 1927 tendenziell als ein Moment der „Auflösung der Tonalität" interpretiert, das er als Korrelat zur Spaltung, zum „Verfall der Themen" in der Durchführung (152) auffaßt.

(d) Im Zentrum der kompos. Realisation der Durchführung steht das satztechnische Verfahren der THEMA-

TISCH-MOTIVISCHEN ARBEIT. Diese bildet, sowohl von der Sache als auch von der Wortbedeutung her, den Inbegriff dessen, was der Ausdruck Durchführung als Verfahren der Sonatensatzkompos. meint. In Anlehnung an das DommerL 1865 ist unter „thematischer Verarbeitung" die „Zergliederung der Hauptgedanken" und die „Verbindung des Hauptgedankens mit dem Nebengedanken" (76) zu verstehen: in Teile zerlegte Themen bzw. abgespaltene Motive werden mittels kontrapunktischer Techniken auf neue Weise miteinander kombiniert.

(e) Im Zusammenhang mit der inhaltsästhetischen Interpretation des Sonatensatzes als einer dramatischen Verlaufsform (→ Exposition III. (1)) ist die häufig zu beobachtende konflikthafte Verwicklung der mus. Motive in einem bestimmten Typus von Durchführung nicht selten als dessen DRAMATISCHES MOMENT gedeutet worden, das das Interesse des Hörers in bes. Maße beanspruche und es in SPANNUNG halte.

Es darf vermutet werden, daß La Cépède (1785) [2]1787 sich auf eine, wenngleich noch vergleichsweise einfach ausgestaltete Vorform der Durchführungspartie des Sonatensatzes bezieht, wenn er an dieser „Entwicklungen, eine Art Intrige" („des développemens, une espèce d'intrigue", II, 234) beobachtet. Reicha jedenfalls charakterisiert 1826 ausdrücklich den Durchführungsteil der Sonatensatzform mit dem Dramenterminus Intrige bzw. [dramatischer] Knoten:

La première section [sc. de la deuxième partie] en est l'intrigue, ou le noeud (298).

Die inhaltsästhetische Deutung, die Sonatendurchführung repräsentiere in besonderem Maße eine dramatische Komplikation und Auseinandersetzung, ist immer wieder unternommen worden:

Leichtentritt (1911) [3]1927: Stellt der Expositionsteil die Themen auf, so obliegt es der Durchführung, das thematische Material zu folgerichtigen, interessanten Verwicklungen zu bringen und schließlich den Knoten zu lösen durch Rückleitung zur Haupttonart und Wiederholung des ganzen ersten Teils (141);
Adorno 1960: Die Durchführung der Zweiten Symphonie [G. Mahlers] willfährt noch dem Schema eines Aufeinanderprallens feindlicher Kräfte, einer Schlacht (166).

Der in der thematisch-motivischen Verarbeitung sich konkretisierende dramatische Zuschnitt der Durchführung soll den Hörer „eine Steigerung empfinden lassen" (Richter 1852, 44) bzw. „oft durchsetzt von großen Steigerungen" (Grabner 1924, 197) sein. Dergestalt bildet die Durchführung den Höhepunkt des Interesses, sie „erhebt sich... gewöhnlich zum Gipfelpunkt des Ganzen" (GathyL 1835, 134b), erscheint „von allerhöchster Bedeutung" (Uhlig 1835, 380):

DommerL (1865) Art. *Sonate*: Und man darf nur die Mittelsätze cyclischer Formen Beethoven's und anderer grossen Componisten ansehen, um leicht zu der Ueberzeugung zu gelangen, dass dieser Mittelsatz eigentlich der interessanteste und bedeutungsvollste Theil des ganzen Ersten Satzes ist (783f.);
C. Spitteler, *Schuberts Klaviersonaten*, in: *Der Kunstwart* I (1887/88): Als unvermeidliche Folge derselben Ursachen [sc. die Länge und die Unübertrumpfbarkeit der Themen] ergibt sich ferner die kompositorische Vernachlässigung der thematischen Ausarbeitung, der sogenannten ‚Durchführung' nach dem Wiederholungszeichen des ersten Teiles, also der Kardinalstelle der Sonate. Hier weicht Schubert der Aufgabe einfach aus. Zwar bedeutet auch bei ihm noch jene Stelle den Mittelpunkt der Schönheit, nicht aber den Mittelpunkt der Spannung (zit. nach: *Mus. Essays*, hg. v. W. Reich, Basel 1947, 28).

Auch Riemann akzentuiert die dramatische Funktion der Durchführung, wenn er sie 1900 als „eine Konfliktsbildung, vergleichbar der Dissonanz" (199) interpretiert. Als solche ist sie für Halm der „eigentliche Wärmeherd des Satzes" (1926, 42), für Adorno das „Zentrum der gesamten Form" (1949, 36).

(f) Nicht zuletzt wegen ihres modulatorischen und dramatischen Wesens ist, im Gegensatz zu dem statischen Habitus der Sonatensatzexposition (vgl. Exposition II. (2)), häufig der DYNAMISCHE CHARAKTER der Durchführung als eine ihrer wesentlichen Eigenschaften genannt worden. A. B. Marx stellt (1842) [2]1848 für die Sonatensatzform das dreiteilige Schema „Ruhe – Bewegung – Ruhe" auf und spricht vom „zweiten (oder Bewegungs-) Theil", weil er diesen „vorzugsweis als Sitz der Mannigfaltigkeit und Bewegung" (226) sieht. Was Marx hiermit im einzelnen gemeint haben mag, führt Dommer 1865 im Art. *Durchführung* seines *Mus. Lexicons* aus:

Der Periodenbau zeigt hier die mannigfaltigsten Gliederungen; gedehntere und gedrängtere Bildungen, fest geschlossene, einander ein bestimmtes Gleichgewicht haltende Sätze wechseln ab mit ineinander überfließenden gangartigen und herumschweifenden, gewissermassen noch nicht zur Concentration gelangten Formationen –, so dass die ganze Tonbewegung analog erscheint dem sich hebenden und senkenden Wellenschlage, den vorwärts drängenden oder aus erlangter Ruhe wiederum von neuem sich erhebenden Bewegungen eines durch bestimmte Empfindungen erregten Gefühles (784).

Im Mittelteil des Sonatensatzes, als dem Ort „dynamischer Contraste" (Dommer 1862, 289), erfordert „das bewegtere Geschehen der Durchführung" (Halm 1913, 55) folglich „nicht feste Gruppierungen, sondern gleitende Reihungen" (Erpf 1967, 75). Nobbe bringt 1920 den dynamischen Gegensatz zwischen Exposition und Durchführung in ein eindrückliches Bild:

War beispielsweise das Bild der Exposition das einer verhaltenen, beherrschungsvollen Ruhe, so wird das der Durchführung das eines gewaltigen ungebändigten Austobens sein (73).

Adorno sieht in seiner *Ästhetischen Theorie* (erschienen 1970) in der Durchführung sogar den mus. Prototyp von Dynamisierung: „Literarisch war der Prototyp von Dynamisierung die Intrige, mus. die Durchführung" (330).

(g) Im Zusammenhang mit dem dynamischen Charakter und dem Ausweichen in entfernte Tonarten ist in der Durchführung häufig der kompos. Ort gesehen worden, an dem FREIHEIT DER PHANTASIE UND ENTFALTUNG waltet. So bemerkt das GathyL (1835) im Art. *Form der Musikstücke*, daß im „zweiten Theil ... des ersten Allegro... durch den gewaltigen Drang mehrerer sich nach allen Seiten im größten Reichtum entfaltenden Gedanken" (134b) der Kulminationspunkt der ganzen Form erreicht werde. Dieses Moment ist in der Folge häufig als eine Möglichkeit zu freier Entfaltung insbes. individueller Vorstellungskraft gedeutet worden. Widmann geht 1861 mit dieser Auffassung so weit, daß er den Durchführungsteil als „Freie Fantasie" (179ff.; zit. nach Ritzel 234f.) bezeichnet, eine Benennung, die im Engl. in Ausdrücken wie ‚free fantasia' (vgl. Stainer/BarrettD 1876, Art. *Form*, 176b; Scholes [10]1970, 373a) und ‚fantasia section' (vgl. ApelD 1944, 696b), als Synonyme zu ‚development' und

,working out', bis in die Gegenwart lebendig geblieben sind. Was unter ,freier Fantasie' gemeint ist, wird im Art. *Sonate* des DommerL (1865) angesprochen, wo jene der satztechnischen „Kunstfertigkeit" der thematisch-motivischen Arbeit gegenübergestellt wird:

Dass hierbei nicht Kunstfertigkeit für sich allein herrschen darf, sondern jederzeit ebensogut wie in der freien Erfindung, im Dienste der Phantasie und des künstlerischen Gefühles stehen muss, wenn nicht etwas bei aller Glätte und geschickten Führung Inhaltsleeres zu Stande kommen soll, versteht sich von selbst (783).

Da bei der Gestaltung der Durchführung „dem Tonsetzer ... völlig freie Hand gelassen" wird, weil sich hierfür „ein Schema... selbstverständlich nicht geben" läßt (*op.cit.* 784), sind immer wieder Phantasie und freie Entfaltung als den Durchführungsbegriff begleitende Vorstellungen thematisiert worden. Manchmal werden diese sogar verwendet, um das Wesen der Sache selbst zu bezeichnen. So definiert Leichtentritt 1911 die Sonatendurchführung als „Freie Phantasie über Motive aus den Themen des ersten Teils nach freier Wahl" (128), und Halm spricht von der „Durchführung oder Ausführung" als dem „Zentrum der verwertenden Phantasie, wo die vorher aufgestellten Themen, oder nur einige, oder auch nur einiges derselben in gesteigerte Aktion treten" (1926, 42). Adorno beurteilt „die phantasierende Expansion der Themen" (1960, 123) in der Durchführung als notwendiges Korrektiv zu dem von ihm insgesamt als tektonisch starr angesehenen Formschema der Sonate (133).

In der musikwiss. Lit. des 20. Jh. ist in der phantasierenden Expansion der Durchführung häufig ein SUBJEKTIV-PSYCHOLOGISCHES MOMENT gesehen worden. Vl. Helfert bemerkt 1925, es handle sich bei dem dramatischen Element der Durchführung „um das Prinzip des Durcharbeitens, oder, psychologisch betrachtet, um das Prinzip einer Peripetie, das sich hier in die Sinfonie eindrängt" (121). Halm verstärkt 1927 diese Begleitvorstellung, indem er das subjektiv-psychologische Moment geradezu als ein, freilich positiv verstandenes, pathologisches interpretiert:

Was ist nun das für ein Zustand, in welchem ihr Wille [der der Musik] sich so verändert, und welcher Art ist der Wahnsinn, der die Musik überfällt, wenn sie „Durchführung" wird? (155).

K. von Fischer beobachtet, daß in Beethovens „mittlerer Stilperiode" vor allem „subjektiv-thematische Kräfte" (1948, 216) die riesig ausgedehnten Durchführungen beherrschten, und Adorno formuliert 1949 im gleichen Sinne:

Mit Beethoven aber wird die Durchführung, die subjektive Reflexion des Themas, die dessen Schicksal entscheidet, zum Zentrum der gesamten Form (35f., vgl. Zoltai 1970, 259).

(h) Im Hinblick auf die in der Durchführung herrschende Freiheit der Phantasie und Entfaltung ist als deren Korrektiv häufig die ästhetische Forderung nach Einheitlichkeit erhoben worden, die sich am besten unter der idealistischen Formel von der EINHEIT IN DER MANNIGFALTIGKEIT fassen läßt. Daß „der zweite Theil vorzugsweis als Sitz der Mannigfaltigkeit" gelte bzw. daß in seinem „Karakter... der Antrieb zu einer großen Mannigfaltigkeit in der Anordnung und Verwendung des Stoffes" (Marx [1842] [3]1848, 226) sich zeige, ist immer wieder (z.B. Richter 1852, 33 u. 44; DommerL 1865, 784) betont worden. Th. Uhlig äußert 1853 (indirekt formuliert) die Ansicht, daß es erst Beethoven gelungen sei, in Durchführung und Coda ein „Insichverwachsen" der Sonatenform zu „wirklich organischer Einheit" zu erreichen:

Durchführung und Schluß [in Beethovens Sinfonien] erscheinen sonach von allerhöchster Bedeutung und als Teile, in denen jetzt der Schwerpunkt des ganzen Tonsatzes liegt, während in der alten [vorbeethovenschen] Form dieser Schwerpunkt in zwei nebeneinander auftretenden Themen (erster und zweiter Hauptgedanke) ruhte, die ihr Nebeneinander bis an das Ende des Tonsatzes behaupteten und ein Insichverwachsen desselben zu wirklich organischer Einheit unmöglich machten (380).

Es beleuchtet den Aspekt der ,Einheit in der Mannigfaltigkeit' aufschlußreich, wenn E. Naumann 1869 ausdrücklich auf die „Symmetrie" des Sonatensatzes abhebt, wie sie dank der Durchführung als dessen „zusammenfassender Mitte" erreicht sein soll:

In der Tonkunst offenbart sich uns das Gesetz der Symmetrie in der Wiederholung des ersten Theils, eines in der Sonatenform geschriebenen musikalischen Satzes, nach der sogenannten *Durchführung*, welche letztere hierdurch zu der zusammenfassenden Mitte beider einander entsprechender Theile wird (135).

Daß das von Uhlig geschilderte „Insichverwachsen" ein Resultat „thematischer Verarbeitung" sei, wird im Art. *Ausführung* des DommerL (1865) dargelegt: hinsichtlich der Mannigfaltigkeit unternehme jene analytisch die „Zergliederung der Hauptgedanken", hinsichtlich der Einheitlichkeit synthetisch die „Verbindung des Hauptgedanken mit dem Nebengedanken" (76).

Im Zusammenhang hiermit ist, zumal seit dem 2. Jahrzehnt des 20. Jh., die Rolle der Durchführung innerhalb des formdynamischen Ablaufs des Sonatensatzes häufig im Sinne der Philosophie Hegels als die zentrale Funktionsstelle eines DIALEKTISCHEN PROZESSES aufgefaßt worden. So ist Halms Diktum von der Sonatensatzform: „sie gleicht dem Staat" (1913, 33) hegelianisch formuliert, der im Staat, als der vermittelten Einheit von Individuum und Gesellschaft, die höchste Form des objektiven Geistes sieht; die Sonatensatzform vermittle, zumal in der „Totalität der Durchführung" (Adorno 1960, 135), gleichfalls zwischen den individuellen Ansprüchen ihrer Themen und Motive, also mehrerer Individuen, und hebe sie in der Objektivität ihrer Form auf (vgl. Schmalzriedt 1978, 7).

Über den genauen Stellenwert der als Durchführung angesprochenen Partie in dem dialektisch aufgefaßten Formprozeß des Sonatensatzes gehen die Auffassungen der einzelnen Autoren auseinander. Die unterschiedlichen Interpretationen hängen davon ab, wo jeweils in der so verstandenen Sonatenform der stärkste Kontrast lokalisiert wird. Nobbe sieht ihn (1920) zwischen der von ihm als statisch aufgefaßten Exposition und der dynamischen Durchführung (vgl. oben (f)) gegeben, d.h. er interpretiert die Exposition als These (An-sich-sein), die Durchführung als Antithese (Für-sich-sein) und die Reprise als Synthese (An-und-für-sich-sein):

Zerstörte der Geist seine erste Form, die Form seines An-sich-seins, die Exposition, als eine Form, die „solches" in sich vereinigen wollte, das „sich entgegengesetzt" war, so zerstört er jetzt auch die zweite Form, in die er umschlug, in der er nunmehr in die Erscheinung trat und feste selbständige Gestalt annahm, die Form seines Für-sich-seins, die Durchführung, weil auch sie wiederum denselben Widerspruch in sich trägt, solches in sich zu vereinigen, das sich entgegengesetzt ist, insofern sie einmal eine selbständige ihm fremde Gestalt, ein ihm Anderes sein will, sich jedoch andererseits in ihrem Anderssein ihm gegenüber

nicht halten kann, sondern als ein von ihm selbst gesetztes Anderes von ihm erkannt und damit aufgehoben und negiert wird, sodaß der Geist mit ihr als mit sich selbst wieder zusammengeschlossen und vereinigt wird zur Form seines An-und-für-sich-seins, zur Form der Repetition des Expositionsteils (74f.).

R. Rolland hingegen hält 1928 den schärfsten Kontrast innerhalb der Sonatenform im Themendualismus der Exposition gegeben, weshalb für ihn die Durchführung der Ort „eingehender Analyse und entschlossener Synthese" ist:

1. L'exposition de deux tonalités, ou thèmes, ou groupes de thèmes, contrastants;
2. Le travail de développement constructeur de motifs ou fragments de motifs, empruntés aux deux thèmes, – analyse et synthèse intenses et vigoureuses – qui, peu à peu, constituera le coeur de l'oeuvre: (et ce sera surtout l'office de Beethoven) (120f.; vgl. Markus 1967, 250).

Auch B. Assafjew erblickt 1976 im Seitenthema die Antithese zum Hauptthema und folglich (unausgesprochen) in der Durchführung die Synthese. Das „Prinzip der Gegensätzlichkeit" sieht er durch „Dialektik als Integrationsprinzip" (Zofia Lissa 1967, 118) vermittelt:

Es geht darum..., unter Entwicklung der entsprechenden These (Hauptthema) aus derselben eine Antithese (Seitenthema) zu entwickeln und der These entgegenzustellen... Die Dynamik des Prozesses ist eindeutig: die eine Sphäre [sc. die des Hauptthemas] wird der anderen [der des Seitenthemas] nicht mechanisch gegenübergestellt, sondern *ruft* durch ihre Entwicklung unausweichlich die andere als ihre Antithese *hervor* (127).

(3) Meist aus der Sicht einer poetisierenden Gehaltsästhetik heraus, die einen Primat der thematischen Erfindung gegenüber der kompos. Ausarbeitung postuliert, kommt es seit den dreißiger Jahren des 19. Jh. auch zur Ausbildung eines NEGATIVEN BEGRIFFS DES „DURCHFÜHRENS". So kritisiert R. Schumann, der vom „Gehalt" eines zugrundeliegenden (thematischen) „Gedankens" ausgeht, mit einem deutlich negativ besetzten Begriff von Durchführung das akademisch-leere „Auskneten" einer thematischen Substanz:

Tagebuch III (1832): Wer einen schönen Gedanken hat, der soll ihn nicht auszerren und ausknutschen bis er gemein und entwürdigt ist, wie es viele Komponisten (wie Dorn) machen, die dieses „Durchführung" nennen. Willst du aber durchführen, so mache aus der vorher gemeinen Stelle etwas – nur jene Todsünde begehe nicht. Da ist Beethoven wie Jean Paul, ein herrlich Ideal... (nach W. Boetticher, *Robert Schumann in seinen Schriften u. Briefen*, Bln 1942, 60f.).

Auch in seiner berühmt gewordenen Berlioz-Kritik (1835) und in der Rezension der „Preissonaten" von 1842 beargwöhnt Schumann die „thematische Durchführung" eines „guten Gedankens" als allzu schulmäßiges und langweiliges „Auspressen" eines „guten Gedankens... bis zum letzten Tropfen":

So sehr nun auch Berlioz das Einzelne vernachlässigt und es dem Ganzen opfert, so versteht er sich doch auf das kunstreichere, feingearbeitete Detail recht gut. Er preßt aber seine Themas nicht bis auf den letzten Tropfen aus und verleidet einem, wie andere so oft, die Lust an einem guten Gedanken durch langweilige thematische Durchführung; er gibt mehr Fingerzeige, daß er strenger ausarbeiten könnte, wenn er wollte... Seine schönsten Gedanken sagt er meist nur einmal und mehr wie im Vorübergehen (nach M. Kreisig I, 77f.);
vgl. auch Rezension der „Preissonaten" von 1842 [in einer von ihnen erscheint das Thema „in wohl 50 verschiedenen Gestalten"]: Dies ist das Zuviel der Durchführung, das nahe an unkünstlerische Absicht grenzt; statt lebendiger Tat trockene Formel... Für eine Preissonate... halten wir die Sache für zu gemacht (ibid. II, 81f.).

Es ist bemerkenswert, daß selbst E. Hanslick 1854 diese Sicht Schumanns mehr oder weniger teilt, also keineswegs, wie häufig angenommen wird, nur einseitig das „Verarbeiten" der Themen favorisiert:

In Aesthetik und Kritik wird auf das Hauptthema einer Composition lange nicht das gehörige Gewicht gelegt. Das Thema allein offenbart schon den Geist, der das ganze Werk geschaffen ... Wenn ein Beethoven die Ouvertüre zur „Leonore" *so* anfängt, oder ein Mendelssohn die Ouvertüre zur „Fingalshöhle" *so*, – da muß jeder Musiker, ohne von der weiteren Durchführung noch eine Note zu wissen, erkennen, vor welchem Palast er steht... In Deutschland legt Theorie und Praxis einen überwiegenden Wert auf die musikalische *Durchführung* gegenüber dem thematischen Gehalt. Was aber nicht (offenkundig oder versteckt) im Thema ruht, kann später nicht organisch entwickelt werden, und weniger vielleicht in der Kunst der Entwickelung, als in der symphonischen Kraft und Fruchtbarkeit der *Themen* liegt es, daß unsere Zeit keine Beethoven'schen Orchesterwerke mehr aufweist. In fleißiger Verwendung des Geringen kann sich ein kluger Hausvater erproben; ein *Fürst* muß mit vollen Händen schenken. Es ist auch von der bloßen Durchführ [!!] in der Musik ebensowenig Jemand reich geworden, als in der Nationalökonomie (102).

Gewiß ist hier nicht allein die Sonaten-„Durchführung" gemeint, sondern es wird ebenso der Durchführungsbegriff in seiner in diesem Absatz behandelten allgemeinen Bedeutung angesprochen und vor allem in seiner unkreativen, lehrbuchmäßigen Verfestigung kritisiert.
Die problematischen Implikationen des Durchführens sind erst recht in jener Ästhetik herausgestrichen und auch regelrecht ironisiert worden, für die das mus. Ideal im „unmittelbaren Gefühlsausdruck" bestand. So findet sich bei Fr. v. Hausegger 1885 die folgende positivistisch-entwicklungsgeschichtlich orientierte Erörterung, die offensichtlich auf Wagner zielt:

Eine Erweiterung hat sie [sc. die Instrumentalmusik] in der fugierten Form sowie insbesondere in der Sonate erfahren. Mit dem siegreichen Vordringen der Homophonie und dem Zurückdrängen der kontrapunktischen Künstelei ergab sich in dieser ein Gebilde, in welchem der ersteren Rechnung getragen wurde, ohne daß die letztere vollständig abgedankt worden wäre. Dem Kontrapunkt, welcher sich den Diensten der alleinherrschenden Melodie zur Verfügung stellen mußte, wurde gesondert ein Tummelplatz zur unabhängigen Betätigung angewiesen. Dieser war die sogenannte „Durchführung". Auch sie ist bald von dem zur Melodie drängenden Zuge der Zeit erfaßt worden (160).

Die Kehrseite solcher Minderbewertung der „Durchführung" im speziellen und des „gearbeiteten" Satzes im allgemeinen läßt sich in der folgenden antiwagnerischen Polemik greifen. O. Jahn schreibt 1835 im *Grenzboten* über die Ouvertüre des *Tannhäuser*:

...Oder wird ein Musiker in der Verbindung des wimmernden chromatischen Motivs in den Geigen mit dem Pilgergesang originelle Erfindung oder geschickte Durchführung erkennen? ...Sind nicht die Schalmeienpassagen zu demselben Pilgergesang eben so dürftig erfunden, als mühsam eingepaßt?... Ein ähnlicher Mangel an technischer Durchbildung zeigt sich auch in den Gesangstücken... wahrscheinlich ist es wieder die dramatische Charakteristik, welche Erfindung bildsamer Motive, geschickte Anlage polyphoner Sätze, gute Stimmführung und ähnliche Philistereien verbietet (*Gesammelte Aufsätze über Musik*, Lpz. 1866, 79).

Lit.: H. Riemann, Die Elemente d. mus. Ästhetik, Stuttgart 1900; ders., Vorwort z. Bd. Ausgewählte Werke v. J. Schobert DDT XXXIX (1909); K. Grunsky, Musikästhetik, Lpz. 1907; H. Leichtentritt, Mus. Formenlehre, Lpz. (1911) [2]1920; A. Halm, Von zwei Kulturen d. Musik, München 1913; ders., Einführung in d. Musik, Bln 1926; ders., Beethoven, Bln 1927; W. Fischer, Zur Entwicklungsgesch. d. Wiener klass. Stils, StMw III (1915); E. Kurth, Grundlagen d. linearen Kontrapunkts, Bern (1917) [4]1956; K. Blessinger, Versuch über d. mus. Form, in: Sandberger-Fs., München 1918; E. Bloch, Geist d. Utopie, (München u. Lpz. 1918, [2]1923); zit. nach d. Teilausg.: Zur Philosophie d. Musik, Ffm. 1974; E. Nobbe, Die thematische Entwicklung d. Sonatenform im Sinne d. Hegelschen Philosophie betrachtet (1920), Musik u. Nation II, Würzburg 1941; H. Grabner, Allg. Musiklehre, Stuttgart (1924) [2]1946; Vl. Helfert, Zur Entwicklungsgesch. d. Sonatenform, AfMw VII, 1925; V. Urbantschisch, Die Entwicklung d. Sonatenform bei Brahms, StMw XIV, 1927; R. Rolland, Beethoven. Les grandes époques créatrices, Vol. I: De l'Eroïque à l'Appassionata, Paris (1928) [2]1950; R. von Tobel, Die Formenwelt d. klass. Instrumentalmusik, Bern 1935; K. von Fischer, Die Beziehungen von Form u. Motiv in Beethovens Instrumentalwerken, Straßburg u. Zürich 1948; Th. W. Adorno, Philosophie d. neuen Musik, Tübingen 1949; ders., Mahler, Ffm. 1960; ders., Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften VII), Ffm. 1970; H. Erpf, Form u. Struktur in d. Musik, Mainz 1967; Z. Lissa, Hegel u. d. Problem d. Formintegration in d. Musik, Fs. Wiora, Kassel usf. 1967; St. A. Markus, Musikästhetik. Ein Beitrag z. Geschichte d. Nachahmungsästhetik u. Affektenlehre sowie d. idealistischen Musikästhetik in Deutschland, Bd. I, dtsch. Ausg. Lpz. 1967; P. A. Scholes, The Oxford Companion to Music, London [10]1970, Art. Form; D. Zoltai, Ethos u. Affekt, dtsch. Übers. v. B. Weingarten, Bln u. Budapest 1970; H. Fladt, Zur Problematik traditioneller Formtypen in d. Musik d. frühen 20. Jh. (Berliner musikwiss. Arbeiten VI), München 1974; Fr. Ritzel, Die Entwicklung d. „Sonatenform" im musiktheor. Schrifttum d. 18. u. 19. Jh. (Neue musikgesch. Forschungen, Bd. I) Wiesbaden [2]1974; Kl. Kropfinger, Wagner u. Beethoven (Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh. XXIX), Regensburg 1975; B. Assafjew, Die mus. Form als Prozeß, dtsch. Ausg. Bln 1976; St. Kunze, Klassikerrezeption in d. Kompositionslehren d. frühen 19. Jh., Schweizer Beitr. z. Musikwiss. III (1978); S. Schmalzriedt, A. Halms mus. Ästhetik, in: A. Halm, Von Form u. Sinn d. Musik. Gesammelte Aufsätze, Wiesbaden 1978.

IV. In der dtsch. Musikgeschichtsschreibung des 20. Jh. bildet sich nach und nach ein emphatischer Durchführungsbegriff heraus, der paradigmatisch für alles das einstehen soll, was eine autonomistische Musikauffassung als den satztechnischen und formalen „Fortschritt" einer auf die Musik Schönbergs und seiner Schule hin interpretierten geschichtlichen Entwicklung des Tonsatzes im Sinne einer integralen Organisation versteht. K. Blessingers Beobachtung, daß in der Geschichte der Sonatensatzform eine Änderung eingetreten ist, „als die motivische Arbeit, die anfänglich nur dem Zweck diente, den Wiedereintritt des Hauptthemas besonders wirksam vorzubereiten, schließlich zum Selbstzweck wurde, wodurch die Durchführung an Ausdehnung derart wuchs, daß sie der Themenaufstellung ungefähr gleichkam und daß sie wirklich zu einem selbständigen Satzglied wurde" (1918, 8), kennzeichnet von der Sache her den Ausgangspunkt einer Entwicklung, in deren weiterem Verlauf im 19. Jh., zumal in den kammermus. und symphonischen Werken Brahms' und Bruckners, eine Präponderanz der Durchführung (sowohl als Technik als auch als Formteil) den Sonatensatz derart bestimmt, daß dann Halm die Durchführung schlechthin als die eigentliche „Idee von Sonate" (1927, 155) bezeichnen kann. K. H. Wörner sieht 1969 den Weg zu dieser Entwicklung bereits im 1. Satz der 9. Symphonie von Beethoven angebahnt. Für die den ganzen Sonatensatz beherrschende Durchführungstechnik prägt er den Ausdruck „permanente Durchführung":

Hier gibt es keine wörtliche Wiederholung mehr, das Thema im herkömmlichen Sinne des Begriffes ist hier aufgehoben. Der Weg zur permanenten Durchführung, zu der sich stets wandelnden Zusammensetzung, zu der sich stets verwandelnden Gestalt, ist gefunden (XIX).

W. F. Korte beobachtet das genannte Prinzip, „ein allem Erfinden impliziertes ‚Durchführungs'-Bestreben" (1963, 44), in noch entwickelterem Maße im 1. Satz von Bruckners 8. Symphonie. Für das Phänomen einer unmittelbar einsetzenden Durchführung ohne vorangehende Themenaufstellung prägt er den Begriff der „Selbstdurchführung". Daß es sich hierbei im traditionellen Sinne des Begriffs um eine fragwürdige terminologische Bildung handelt, mag Korte empfunden haben, bemerkt er doch, daß der Sinn der „alten ‚Durchführung'" entwertet sei, was nicht nur für die Sache, sondern auch für das sie bezeichnende Wort zutrifft:

Exposition, Durchführung und Reprise sind aufgereihte Durchführungsgruppen. Die „Exposition" ist die erste Selbstdurchführung einer Groß-Gruppe, die „Durchführung" ist die zweite Durchführung dieser Groß-Gruppe (wobei mit ihrer inneren Struktur freier verfahren wird), und die „Reprise" stellt deren dritte Durchführung dar (wobei wiederum die alte Abfolge der Glieder eingehalten wird). Der Sinn der alten „Durchführung" ist entwertet, er läßt sich nur noch in der andersartigen Entreihung und Entkettung der Originalfolge, in den angewandten und hier bevorzugten Mitteln begreifen (*op. cit.* 51).

Adorno interpretiert 1927 Schönbergs Kompositionsweise als das am meisten avancierte Stadium der in Frage stehenden Entwicklung:

Schönbergs Kontrapunktik war ihrem Ursprung nach Kontrapunktik der Durchführung im Rahmen der wie immer auch modifizierten Sonate: in der Durchführung der Kammersymphonie und in den Variationen des Quartetts war sie zur bestimmenden Herrschaft gelangt. Die Polyphonie der Durchführung aber setzt die Struktur von Sonatenthemen voraus: die in einiger Breite exponiert, melodisch geschlossen und nach dem Gebot der Form wiederholbar sind. Dies alles läßt der neue Stil nicht zu. Nicht zufällig hatte vorher bereits die Durchführung die Sonate überflutet. Nun sie untergeht in ihr, wird die Thematik von der Destruktion der vorgesetzten Form miterfaßt und erweicht (37f.; vgl. hierzu die Kritik E. L. Waeltners [1974, 116ff.], der Adorno vorwirft, er versuche mit traditionellen Termini einen zumal vom Höreindruck her vollständig veränderten kompos. Sachverhalt zu beschreiben).

In diesem Zusammenhang sei auch an das von W. Reich 1960 überlieferte emphatische Diktum A. von Weberns erinnert: „Durchführen heißt: Durch weite Räume führen" (63).

In seiner *Philosophie d. neuen Musik* begreift Adorno unter der Rubrik *Totale Durchführung* apologetisch die Kompositionsweise des reifen Schönberg, dem vermöge des technischen Prinzips einer allseitig gehandhabten thematisch-motivischen Arbeit die „integrale Organisation des Kunstwerks" gelinge. Offenbar ist es die Konnotation des Subjektiven beim Durchführungsbegriff (vgl. III. (2) (g)) – von Adorno zur „autonomen Subjektivität" (35) dialektisch überhöht –, die ihn veranlaßt, den Ausdruck „universale Durchführung" an zentraler Stelle seines Buches emphatisch einzusetzen, weil er vermittels seiner dem Vorwurf zu begegnen glaubt, Schönbergs Musik sei nichts weiter als objektive Konstruktion:

Nur solange die Durchführung nicht total, nur so lange ein ihr nicht Unterworfenes, ein musikalisches Ding an sich kantisch gleichsam ihr vorgegeben ist, vermag die Musik die leere Gewalt der Zeit beschwörend fernzuhalten. Darum begnügt sich die eingreifende Variation in den verbindlichsten Werken der Beethovenschen „Klassik", wie der Eroica, mit der Sonaten-

durchführung als mit einem „Teil" und respektiert Exposition und Reprise. Später aber wird für die Musik, gerade vermögens des anwachsenden Übergewichts jener dynamischen Mächte des subjektiven Ausdrucks, welche die konventionellen Residuen zerstören, der leere Zeitlauf immer bedrohlicher. Die subjektiven Ausdrucksmomente brechen aus dem zeitlichen Kontinuum heraus. Sie lassen sich nicht länger meistern. Um dem zu begegnen, breitet die variative Durchführung über die ganze Sonate sich aus. Deren problematische Totalität soll von der universalen Durchführung rekonstruiert werden. Bei Brahms schon hat die Durchführung als thematische Arbeit von der Sonate als ganzer Besitz ergriffen. Es verschränken sich Subjektivierung und Objektivierung... Indem Schönberg die Beethoven-Brahmssche Tendenz aufnimmt, kann er das Erbe der klassischen bürgerlichen Musik beanspruchen in einem Sinne sehr ähnlich, in welchem die materialistische Dialektik auf Hegel sich bezieht... (36f.).

Lit.: K. BLESSINGER, Versuch über d. mus. Form, in: Sandberger-Fs., München 1918; TH. W. ADORNO, [Schönbergs] Orchesterstücke op. 16, in: Pult u. Taktstock 1927; DERS., Philosophie d. neuen Musik, Tübingen 1949; A. HALM, Beethoven, Bln 1927; A. VON WEBERN, Der Weg zur neuen Musik, hg. v. W. Reich, Wien 1960; W. F. KORTE, Bruckner u. Brahms, Tutzing 1963; P. ANDRASCHKE, Art. Durchführung, RiemannL, Sachteil 1967; K. H. WÖRNER, Das Zeitalter d. thematischen Prozesse in d. Gesch. d. Musik, Regensburg 1969; E. L. WAELTNER, Neuere Musik, Terminologie u. Analyse-Sprache, in: Zur Terminologie d. Musik d. 20. Jh., hg. v. H. H. Eggebrecht, Stuttgart 1974.

Siegfried Schmalzriedt, Tübingen 1979

Dux - comes

lat. dux (Substantiv zu ducere, ziehen, führen), Führer, Wegweiser, Leiter, Feldherr, zu griech. ἀγωγός; ital. guida; span. guia; franz. guide; engl. guide, älter: leading part, leader; dtsch. Führer;
lat. comes (aus com-, mit und eo, ich gehe gebildetes Substantiv zu coire, zusammengehen), Begleiter, Gefährte, Teilnehmer; dtsch. Gefährte, älter: Gefehrde, Gefährde (vgl. unten, III. (4)).

I. Im AUSSERMUSIKALISCHEN BEREICH bezeichnen
(1) in der römischen Gesch. kurz nach der Zeitrechnung die voneinander unabhängigen termini technici DUX DEN MILITÄRISCHEN FÜHRER DER TRUPPEN EINER PROVINZ und COMES DEN ZEITWEILIGEN RECHTSBERATER DES RÖMISCHEN KAISERS.
(2) Als feststehendes Begriffspaar benennt dux-comes in der Mathematik seit Anfang des 6. Jh. die BEIDEN ZAHLEN IN EINEM ZAHLENVERHÄLTNIS.

II. Auf SPEZIFISCH MUSIKALISCHE GEGEBENHEITEN gemünzt begegnet
(1) seit dem frühen 14. Jh. die Paarung dux-comes zur Benennung der AUTHENTISCHEN UND PLAGALEN KIRCHENTÖNE und
(2) in singulärer Weise im 15. Jh. bei Hothby die ital. Bezeichnung COMITE FÜR DEN OBEREN TON DES HALBTONSCHRITTES IN EINEM TETRACHORD.

III. Grundlegende Bedeutung erlangt das Begriffspaar dux-comes mit seinen Äquivalenten in der Terminologie der Imitation überhaupt und speziell der Kanontechnik und Fugenkompos. als Bezeichnungen EINER BEGINNENDEN STIMME UND DER DIESER NACHFOLGENDEN UND SIE WIEDERHOLENDEN STIMME.
(1) Anstelle von dux und comes erscheinen zuvor Anfang des 16. Jh. die lat. Paarung (VOX) ANTECEDENS-SUBSEQUENS oder CONSEQUENS und
(2) im Ital. das 1558 von Zarlino geprägte Paar GUIDA-CONSEQUENTE, später auch conseguente.
(3) Erst 1592 führt Calvisius das Begriffspaar DUX-COMES ALS LATEINISCHE ÜBERTRAGUNG DER ITALIENISCHEN AUSDRÜCKE ein, das auch im dtsch. Musikschrifttum noch bis zur Mitte des 18. Jh. überwiegend Verwendung findet.
(4) Dort begegnen FÜHRER UND GEFÄHRTE ALS MUSIKALISCHE TERMINI nicht vor dem 2. Drittel des 18. Jh. und als feststehendes und eigenständiges Begriffspaar eigentlich erst 1753 bei Marpurg.

IV. Das Begriffspaar dux-comes mit seinen Äquivalenten weist VERSCHIEDENE, TEILS UNWANDELBARE, TEILS SICH VERÄNDERNDE KONNOTATIONEN auf.
(1) Es wird hauptsächlich charakterisiert durch zwei Momente, die evidente ABHÄNGIGKEIT DES JEWEILS ZWEITEN BEGRIFFS VOM ERSTEN und die KORRELATION BEIDER TERMINI.
(2) Der sich allmählich vollziehende BEDEUTUNGSWANDEL VON TEIL BZW. STIMME ZU (FUGEN-)THEMA UND ANTWORT läßt in allen Begriffsbestimmungen seit Mitte des 18. Jh. eine entsprechende Ambivalenz spürbar werden.
(3) Bei dux-comes und Führer-Gefährte tritt darüber hinaus ein ASPEKT DER VERMENSCHLICHUNG zutage.
(4) Ansonsten zeichnen sich die Termini dux und comes jeder für sich genommen durch WENIG KONKRETE UND TEILWEISE KONTRÄRE BESTIMMUNGEN aus: bei ersterem betreffen sie vorab das Moment des Leicht-Faßlichen und damit Verständlichen, aber auch die Ausdehnung und Schlußbildung, und bei comes die durch seine Definition als ähnliche Wiederholung des Dux hervorgerufenen Implikationen und den Einsatzabstand vom Dux.

V. Daneben existieren DIVERSE ANDERE SYNONYME FÜR DUX UND COMES.
(1) Das in mus. Kontext schon seit dem frühen 17. Jh. bekannte ital. Begriffspaar PROPOSTA-RISPOSTA erscheint in derselben Bedeutung wie dux-comes erst spät: risposta als einzelner Begriff Anfang und beide Begriffe als Paar gegen Ende des 18. Jh.
(2) Gleichbedeutend mit dux werden ohne direkte Korrelate die Begriffe SUBJEKT mit Äquivalenten (1. Hälfte 17. Jh.), PHONAGOGUS (seit 1650) und THEMA (1. Hälfte 18. Jh.) verwendet.
(3) Im dtsch. Musikschrifttum lassen sich seit dem 2. Drittel des 18. Jh. für Führer die mit dem Grundwort -satz gebildeten Komposita FUGENSATZ, HAUPTSATZ, VOR(DER)SATZ ODER EINFACH SATZ sowie für Gefährte der Ausdruck NACHSATZ nachweisen.
(4) Als Synonym für Gefährte nennt Lobe singulär Mitte des 19. Jh. die Bezeichnung NACHAHMUNG.

I. Im AUSSERMUSIKALISCHEN BEREICH lassen sich bereits in der Spätantike die Bezeichnungen dux und comes sowohl als separate wie auch als aufeinander bezogene Begriffe nachweisen.

(1) In der römischen Gesch. begegnen kurz nach der Zeitrechnung dux und comes als voneinander unabhängige termini technici; so bezeichnet seit dem 3. Jh. der Ausdruck DUX DEN MILITÄRISCHEN FÜHRER DER TRUPPEN EINER PROVINZ, der nur für den militärischen Schutz der Provinz zu sorgen, mit deren Verwaltung jedoch nichts zu tun hat, und bereits im 1. Jh. der Ausdruck COMES DEN ZEITWEILIGEN RECHTSBERATER DES RÖMISCHEN KAISERS, den er auf dessen Reisen begleitet. Allerdings scheinen dux und comes auch schon zu jener Zeit in einem gewissen Konnex zu stehen, denn ein Dux kann (in nicht seltenen Fällen) den Comestitel erhalten, was freilich weder seinen Rang noch seine Aufgaben verändert, weshalb Duces et Comites als im wesentlichen gleichbedeutend oft zusammengenannt werden (vgl. Seeck 1901 u. 1905).

Lit.: O. SEECK, Art. Comites, in: Paulys Real-Encyclopädie IV, Stuttgart 1901, 622 ff.; DERS., Art. Dux, ibid. V, Stuttgart 1905, 1869 ff.

(2) Ein feststehendes Begriffspaar bildet dux-comes seit dem frühen Mittelalter in der Mathematik zur Bezeichnung der BEIDEN ZAHLEN IN EINEM ZAHLENVERHÄLTNIS: Anfang des 6. Jh. benennt Boethius bei der Auflistung der fünf verschiedenen Proportionsarten mit dux die größere und comes die kleinere Zahl, wobei er sich an Eukleides' Begriffsbildungen, ἡγού-

μενον für Vorder- und *ἑπόμενον* für Hinterglied eines Verhältnisses innerhalb dessen Proportionenlehre (vgl. *Στοιχεῖα*, V, 11) orientiert haben mag. Hervorzuheben gilt, daß Boethius die Ausdrücke dux und comes primär im Zusammenhang mit der eigentlich harmonischen Proportion, der proportio superparticularis gebraucht, bei der das Abhängigkeitsverhältnis der kleineren Zahl von der größeren besonders evident ist, da letztere die erstere immer um eins übertrifft (nach der Formel $\frac{n+1}{n}$):

De inst. arithm. (um 500) I, 24: Voco autem maiores numeros duces, minores comites (ed. Friedlein 49,27–50,1).

Aufgrund der Einbindung der Musik in die im Quadrivium versammelten mathematischen Disziplinen und des daraus resultierenden immensen Einflusses der Mathematik auf die Musiktheorie des Mittelalters, der sich etwa auch darin äußert, daß Musiktraktate aus jener Zeit über weite Strecken aus Erörterungen der Proportionen bestehen, erscheint das Begriffspaar dux-comes im genannten Sinne schon in frühen mittelalterlichen Musiktraktaten:

W. Odington, *De speculatione musicae* (um 1300): Secundus ad primum duplus est, tertius ad secundum sesquialter, quartus cum tertio sesquitertius, quia, ut Alardus [sc. Adelardus Bathensis] dicit, quanto pluries dux continet comitem vel plus de comite, tanto maior est proportio (CSM 14, 55: I, 8,12).

Noch im späten 16. Jh. gibt es Belege für dux und comes in dieser Bedeutung:

Fr. Salinas, *De Musica* (Salamanca 1577) I, 14: Vocantur autem duces numeri maiores, & comites minores, vt in proportione 6. ad 3, senarius est dux, & ternarius comes (15).

Anstelle von dux-comes im genannten Sinne wird auch das später gebräuchlichere Begriffspaar antecedens-consequens, das sich wohl gleichfalls aus Eukleides' Begriffssprache herleitet und in der Terminologie der Kanontechnik in gleicher Bedeutung wie dux-comes erscheint (vgl. unten, III. (1)), verwendet zur vokabularen Benennung des vorderen Gliedes als „vorgehender" Zahl und des hinteren Gliedes als „folgender" Zahl eines Zahlenverhältnisses:

Chr. Wolff, *Mathematisches Lexicon* (Lpz. 1716): Antecedens rationis, das Forderglied einer Verhältniß ... (116);
Consequens rationis, das Hinterglied einer Verhältniß ... (421);
J. Adlung, *Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit* (Erfurt 1758): Die erste Zahl einer jeden Verhältniß heisset vorgehende, (das *antecedens*) die andere die folgende, (das *consequens*) (254).

II. Auf SPEZIFISCH MUSIKALISCHE GEGEBENHEITEN gemünzt begegnet das Begriffspaar dux-comes seit Beginn des Spät-Mittelalters.

(1) Seit Anfang des 14. Jh. dienen dux und comes als Synonyme einer ganzen Reihe anderer Ausdrücke (vgl. die Aufzählung bei Frutolf von Michelsberg, *Breviarium de musica et Tonarius*, ed. Vivell, Wien 1919, 52, Anm. 2 und 4) zur Bezeichnung der AUTHENTISCHEN UND PLAGALEN KIRCHENTÖNE:

Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25): Item, quattuor authentici tactorum modorum dicuntur domini, dicuntur magistri, dicuntur duces. Plagales vero, respectu authentorum, dicuntur servi, discipuli, comites et pauperes (CSM 3,VI, 89: XXXV,20).

Schon in diesem Falle wird durch das Begriffspaar dux-comes die Abhängigkeit der als plagal beschriebenen, „hergeleiteten" Töne von den mit authentisch (von griech. *αὐθέντης*, unumschränkter Herr, Gewalthaber) bezeichneten Töne deutlich. Als Ergänzung zu der zumeist genannten, eher pauschalen Begründung, die plagalen Töne, indem sie jeweils eine Quart unterhalb der entsprechenden authentischen stehen, seien als diese begleitende anzusehen, erklärt Fr. Gafori die ‚Führung' der authentischen Töne gegenüber den plagalen damit, daß die drei bzw. vier authentischen Töne am geeignetsten zur Erregung der Seelenstimmung sind:

Practica musicae (Mailand 1496) I, 7: Hos autem tres: Dorium: Phrygium & Lydium celeberrimos veterum comendat auctoritas: tanquam ad incitatiores animi affectus aptissimos. hinc eos duces atque autenticos vocant. Suos vero collaterales quod remissiores reddant animi affectus: placales atque comites dicunt: collaterales autem dicti quoniam consimilibus dicuntur lateribus scilicet diatessaron & diapentes speciebus: vel ex conuersione vnius lateris scilicet diatessaron superioris seorsum ducta (B 4').

Dieser Gedanke kehrt wortwörtlich oder leicht variiert bei verschiedenen Autoren wieder:

N. Wollick, *Enchiridion musices* (Paris 1512) III,1: Constat itaque quattuor duntaxat tonis contentos fuisse grecos: quorum nomina quibus eosdem exprimebant: hec sunt / dorius / phrygius / lydius / et mixolydius quasi mixtus lydius: quapropter tres primos tanquem celeberrimos veterum commendat auctoritas veluti ad incitatiores animi affectus aptissimos quibus vtique ptolomeus mixolydium ... admodum conuenientem adiunxit. quos quidem duces atque autenticos argutius sursum tendentes: siue regios vocant. latini eum enimuero his minus sufficientes cuilibet horum collateralem prebuerunt vt pote dorio: hypodorium: phrygio: hypophrygium: lydio hypolydium mixolydioque hypomixolidium: quos quia remissiores reddunt animi affectus plagales comites siue subiugales vocitant (d i);
H. Glareanus, *Isagoge in mvsicen* (Basel 1516), cap. 8: Inter hos tropos, Dorius, Phrygius, & Lydius eminent, & quia gentibus nomina habent, quo significatur plurimum eos in usu fuisse, & quod ad affectus tollendos aptiores sunt. Inde & eos duces & *ἀυθέντας* appellatos putant, tres alios, Hypodorium, Hypophrygium, & Hypolydium, subiugales & comites dictos, qui non tam incitant, quam sedant animi affectus (D 2').

(2) In offenbar singulärer Weise erscheint im 15. Jh. bei Hothby (im Verbund mit den Ausdrücken principe und demonstratore), um die Stellung der Töne im Tonsystem kenntlich zu machen, die ital. Bezeichnung COMITE FÜR DEN OBEREN TON DES HALBTONSCHRITTES IN EINEM TETRACHORD (beispielsweise F); principe als direkter Gegenbegriff zu comite benennt den unteren Ton des Halbtonschrittes (also E) und demonstratore als dritter Begriff die beiden um diese herum gruppierten Töne (also D und G):

J. Hothby, *La caliopea legale* (o. J.): Le voce famose sono tre, cio è: principe, comite et demonstratore. Li principi del primo ordine da perse sono due, cio è: B et E. Similimente li comiti sono ancora a due, cio è: C lo qual è comite al B et F, e comite ad E. Ogni altro phtongo è demonstratore, si come A, D, G (ed. Coussemaker, *Hist. de l'harmonie au moyen age*, Paris 1852, 301 a).

III. Grundlegende Bedeutung im mus. Kontext erlangt das Begriffspaar dux-comes mit seinen Äquivalenten in der Terminologie der Imitation überhaupt und speziell der Kanontechnik und Fugenkomposition. Im ganz allgemeinen und umgreifenden Sinne verstanden fungieren die zwei Begriffe einer jeden Paarung als Bezeichnungen EINER BEGINNENDEN STIMME UND DER DIESER NACHFOLGENDEN UND SIE WIEDERHOLENDEN STIMME.

(1) Anstelle von dux und comes als nicht den ersten dafür nachweisbaren Ausdrücken erscheint zuvor Anfang des 16. Jh. in lat. Traktaten zur Benennung der beginnenden und nachfolgenden Stimme in einer imitatio oder einer fuga, womit zur damaligen Zeit der (zumeist 2st.) Kanon gemeint ist, die Paarung (VOX) ANTECEDENS-SUBSEQUENS:

P. Aaron, *Libri tres de inst. harmonica* (Bologna 1516) III, 52: Imitatio in Cantilenis / siue fugatio de parte in partem fieri solet. Est autem ideo dicta imitatio / siue fugatio: quia subsequens: uel antecedens præcedentis uoces partis / uel subsequentis easdem nomine / sed locis diuersas repetit ... (56).

Der Ausdruck subsequens wird später gegen CONSEQUENS ausgetauscht:

A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650): Est autem fuga vnius & eiusdem clausulæ in diuersis cantilenæ partibus successiua quædam repetitio, & artificiosa distributio. Prima vox dicitur Phonagogus siue dux, italicè la guida, siue vox antecedens, altera consequens (I, 368).

Die beiden Vokabeln antecedens und consequens, die – aus den Verben antecedere (vorangehen) und consequi (nachfolgen) gebildet – als Partizipien Präsens auch ‚Ursache' und ‚Folge' bedeuten können, sind insbesondere durch die Verwendung des entsprechenden Begriffspaares antecedens-consequens in der Logik zur Bezeichnung des Vordersatzes und des Schlußsatzes eines Syllogismus bekannt. In ähnlichem Sinne wendet um 1240 Johannes de Garlandia beide Begriffe auf das Verhältnis von clausum/apertum einer copula an (→ *Copula* IV. (1)). Im hier behandelten Kontext jedoch, der Terminologie der Imitation und Kanontechnik, meinen (vox) antecedens und consequens vorderhand den elementaren Tatbestand, daß die eine, vox antecedens genannte Stimme vorausgeht und die andere Stimme, eben die vox consequens, ihr (unmittelbar) nachfolgt, und erst sekundär den Aspekt, daß die zweite Stimme auf „folgerichtige" Weise der ersten folgt. Die spezifische Nachahmungsweise ergibt sich jeweils aus der betreffenden Kompositionsart, etwa der ganz unbestimmt gefaßten Imitation oder der – meistens durch einen beigefügten „canon" strikt fixierten – fuga. Spätestens seit Mitte des 17. Jh. gilt (vox) antecedens-consequens nur mehr als lat. Synonym für die dann vorherrschende Paarung dux-comes. Ein später Beleg für das ältere lat. Begriffspaar findet sich bei Th. B. Janowka, der die Ausdrücke dux und comes offenbar nicht kennt:

Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae (Prag 1701), Art. *Figurae Musicae*: Hic observandum per parenthesin, per Fugam in unisono non intelligi subjectum, sed vocem Fugæ antecedentem & consequentem ... (48).

Ebenso wird die in ital. Musiktraktaten, beispielsweise bei N. Vicentino (*L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, 82') auftauchende Übertragung antecedente-sussequente bereits in der 2. Hälfte des 16. Jh. durch die Paarung guida-consequente abgelöst. Der ital. Ausdruck antecedente findet später allenfalls Erwähnung (vgl. S. Picerli, *Specchio secondo di Mvsica*, Neapel 1631, 90, oder G. Martini, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* II, Bologna 1775, VII u. XII).
Im Franz. freilich begegnet Mitte des 19. Jh. bei Fr.-J. Fétis das Paar antécédent-conséquent nochmals in sehr allgemeinem Sinne, insofern es auf eine zu imitierende Phrase und deren Imitation bezogen ist:

Traité du contrepoint et de la fugue (Paris [1824] ²1846): On donne à la phrase qui doit être imitée le nom d'*antécédent*, et à l'imitation celui de *conséquent* (I, 72).

Möglicherweise in Anlehnung an die eben angeführte Verwendung der beiden franz. Ausdrücke nennt das HarvardD die engl. Äquivalente antecedent-consequent primär als Bezeichnungen melodischer Phrasen, die sich zueinander wie Frage-Antwort oder Feststellung-Bestätigung verhielten, meistenteils unterstützt durch die Aufteilung auf verschiedene Stimmen oder Instr.; interessanterweise erwähnt das Lexikon die ursprünglichen Bedeutungen der Begriffe als erste und zweite Stimme in Kanons oder als Thema und Antwort in Fugen erst an zweiter Stelle:

HarvardD (Cambridge, Mass. [1944] ²1969), Art. *Antecedent and consequent*: The terms are usually applied to melodic phrases that stand in the relationship of question and answer or statement and confirmation ... Here [sc. in Beethovens op. 18/2], as in other examples, the dialogue character of the melody is emphasized by its distribution between two instruments ... The terms are also used as synonymous with subject and answer in fugues and canons ... (40 a).

•

Exkurs: In zunächst von der Terminologie der Imitation und Kanontechnik bzw. Fugenkompos. gänzlich unabhängigen, zumindest in keinem erkennbaren Zusammenhang mit ihr stehenden Bedeutungen kommt das Begriffspaar antecedens-consequens an peripherer Stelle bei J.-J. de Momigny im frühen 19. Jh. sowie nach 1934 bei A. Schönberg vor. Ein Anknüpfungspunkt zu den oben dargestellten Bedeutungen von antecedens-consequens mag allein durch die allgemeinere, ein dialektisches Verhältnis beschreibende Bedeutung der Paarung im Sinne des Syllogismus gegeben sein.
Für Momigny besteht eine (ideale) Kadenz aus zwei Akkorden, von denen er den ersten mit Antécédent und den zweiten mit Conséquent bezeichnet:

Cours complet d'harmonie et de compos. I (Paris 1803): Former une *Cadence* ou une *Proposition* musicale, c'est donc lier un accord avec un autre ... Je nomme le premier accord d'une Cadence l'*Antécédent*; le second, je le nomme le *Conséquent* (51 f.).

Diese Namen bezieht der Autor an anderer Stelle ebenfalls auf die beiden Noten, aus denen sich beispielsweise eine Proposition simple als eines der verschiedenen Elemente einer Melodie zusammensetzt:

ibid., II (Paris 1805): Dans la Mélodie ou l'art de former un Chant, ces *élémens* ou *notes* se lient, se combinent, se marient deux à deux ou trois par trois, et forment ainsi ce que je nomme des *Propositions musicales* ... Les *Propositions simples* sont composées de deux notes, égales ou inégales en durée. La premiere note est l'Antécédent de la Proposition; la seconde en est le Conséquent (406).

Schönberg dagegen verwendet in den seit 1934 im amerikanischen Exil verfaßten englischsprachigen Texten zu seiner Zwölftonreihentechnik die engl. Paarung antecedent-consequent als Äquivalente anstelle der vorher von ihm im Dtsch. benutzten Ausdrücke Vordersatz-Nachsatz für die zwei, aus je sechs Tönen bestehenden Hälften einer Zwölftonreihe – eine für ihn charakteristische Aufteilung:

Compos. with Twelve Tones (1941), in: *Style and Idea* (New York 1950): Later, especially in larger works, I changed my original idea, if necessary, to fit the following conditions: the inversion a fifth below of the first six tones [of the twelve-tone set], the antecedent, should not produce a repetition of one of these six tones, but should bring forth the hitherto unused six tones of the chromatic scale. Thus, the consequent of the basic set, the tones 7 to 12, comprises the tones of this inversion, but, of course, in a different order (116).

*

(2) Die selbst im ital. Musikschrifttum des 16. Jh. seltenen Ausdrücke antecedente und sussequente werden schon bald durch das 1558 von G. Zarlino geprägte Paar GUIDA-CONSEQUENTE ersetzt. Ersterer Begriff taucht, allerdings weder als Terminus noch im Konnex mit einem Gegenbegriff, zuvor gelegentlich bei N. Vicentino auf:

L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555) IV, 36: Molte uolte fa buono udire, quando nella compositione, si sente un passaggio duplicato, nel battere & nel leuare della misura, & acciò che il Compositore non si ritroui intricato nel pensiero, à ritrouar il modo, & la uia di accommodarsi, circa al ritrouare nuoui passaggi: la regola sarà questa, che ritornera molto commoda, al sonatore di stromento, ò d'Organo, perche sempre haurà sopra che fare, & ogni uolta che quello haurà accompagnato la sua fuga, piglierà quel passaggio che haurà accompagnato la fuga, ò altro principio, & l'indrizzarà per principio, et per guida, & lo porrà in qual parte gli uerrà piu commodo, et cosi, darà il medesimo passaggio all'altre parti ad una per una (91').

Erst mit Zarlino erhält die Paarung guida-consequente terminologische Bedeutung zur Bezeichnung der vorausgehenden und nachfolgenden Stimmen in Kanons, den fughe legate oder sciolte:

Istitutioni harmoniche (Venedig 1558) III, 51: Si debbe però auertire, che quella parte, che incomincia la Fuga, legata, o sciolta, che ella sia, è detta la Guida, & quella che segue, è chiamata il Consequente (213).

Das Auswechseln des früheren Begriffs antecedente gegen guida bei Zarlino bedeutet auf der einen Seite, daß der Bedeutungsumfang dieses von ihm neu eingeführten Begriffs zwar insofern über den von antecedente hinausreicht, als die vorausgehende erste Stimme überdies als führende, andere Stimmen leitende verstanden wird und dadurch ihre Position innerhalb einer Kompos. und insbesondere den ihr nachfolgenden Stimmen gegenüber um so deutlicher herausgehoben werden kann; auf der anderen Seite wurde der Begriff guida – gleichwie dessen Äquivalente dux und Führer – im 16. Jh. jedoch immer auch im Sinne von antecedens verstanden, weswegen man etwa dux in (lat.-dtsch.) Wörterbüchern jener Zeit mit „vorgeher" (J. Serranus, *Dictionarivm latinogermanicum* ..., Nürnberg 1539, g ij') oder „fürgenger" (E. Alberus, *Novvm dictionarii genvs* ..., Ffm. 1540, X') erklärt findet. Indem Zarlino die zweite, nachfolgende Stimme consequente benennt, differenziert er strikt zwischen der damit gemeinten, die erste wiederholenden Stimme in einer fuga und consequenza als von ihm vorgefundener, beispielsweise bei P. Aaron (*Lvcidario in mvsica*, Venedig 1545, 9', und *Compendiolo* ..., Mailand o. J. [nach 1545], *Del Canto Figurato*, E ij) belegbarer und mit fuga synonymer Bezeichnung für den auf einer spezifischen Imitationsart basierenden Kanon selbst.
Nachdem O. Tigrini in *Il Compendio della mvsica* (Venedig 1588) die latinisierende Vokabel consequente in die dem Ital. adäquate Fassung conseguente ändert (104) – und entsprechend die mit fuga gleichbedeutende Bezeichnung consequenza in conseguenza –, existieren im Ital. die zwei Wortformen gleichberechtigt nebeneinander, wobei man beide gelegentlich sogar in ein und derselben Schrift antreffen kann, so in *Prattica di mvsica* II (Venedig 1622) von L. Zacconi, der zunächst nur die Synonyme guida und soggetto dem vokabular gebrauchten Ausdruck seguito gegenüberstellt (132), im weiteren Verlauf dann jedoch einmal – in offenkundiger Anlehnung an Tigrini – von „il conseguente, (da me di sopra chiamato Seguito, e seguitante)" (ibid. 166) und ein andermal – wenn er Zarlino referiert – von „consequente cioè seguitante" (214) spricht.
Die begriffliche Unterscheidung zwischen consequente und consequenza (bei Zarlino) bzw. conseguente und conseguenza (bei Tigrini) als Bezeichnungen zweier streng voneinander zu unterscheidender Gegenstände, nämlich der nachfolgenden Stimme und einer bestimmten Kompositionsform, hebt P. Cerone auf, der das ital. Begriffspaar ins Span. als guia-consiguiente überträgt. Auch wenn der Autor in seinem voluminösen Traktat *El Melopeo y Maestro* (Neapel 1613) zumeist, gerade auch in den Erläuterungen der Notenbeispiele, sich ausschließlich des Ausdrucks consiguiente bedient, so setzt er ihn doch an wichtiger Stelle, um die nachfolgende Stimme zu benennen, dem von consequenza bzw. conseguenza herzuleitenden Ausdruck consequencia gleich:

XIV, 5: *Mas la Fuga atada (que es con obligacion) es aquella quando una ò mas partes cantan las mesmas notas, prosediendo puntualmente por los mesmos interualos de Tonos y Semitonos, y aguardan las mesmas pausas y qualquiera otra particularidad, que guarda la Guia*; es asauer, aquella parte assi graue como aguda, que primero comiença à cantar: porquanto las demas partes que la siguen, se llaman comunmente Consiguientes ò Consequencias (766).

Die möglicherweise auch durch A. Berardis Kennzeichnung der nachfolgenden Stimme als „parte in conseguenza" (*Docvmenti armonici*, Bologna 1687, 95) begünstigte Äquivalenz von conseguente und conseguenza trifft man wieder in BrossardD an:

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Conseguente*: *CONSEGUENTE*, ou *Conseguenza*. c'est ainsi qu'on apelle, dans les *Canons* & dans les *Fugues*, la Partie qui chante aprés la premiere ou la *Guida*, & qui imite Notte à Notte son chant & ses mouvemens, & c. (15).

Diese Definition wiederum mag der Auslöser für die völlige Umdeutung des Terminus conseguenza sein: denn im Anschluß an das WaltherL, das ebenso einen – überdies inhaltlich mit dem im BrossardD weitgehend übereinstimmenden – Art. *Conseguente oder*

Conseguenza enthält (180 b), erscheint in dtsch. musiktheoretischen Texten des 18. und 19. Jh., so 1753 bei Fr. W. Marpurg (vgl. das Zitat unten, III. (4)), öfter nur conseguenza als synonyme Benennung der zweiten, nachfolgenden Stimme (und nicht conseguente bzw. consequente). Nebenbei werden trotzdem im BrossardD nicht die beiden Gegenstände, nachfolgende Stimme und besondere Kompositionsform, mit demselben Begriff conseguenza belegt, da dieses Lexikon – wie in seiner Nachfolge das WaltherL und GrassineauD – als Synonym für fuga den bereits von Aaron und Zarlino her geläufigen Ausdruck consequenza nennt.

Gleichwohl kann sich in der franz. Musiktheorie keine der Bezeichnungen, weder guide noch consequence durchsetzen. Erstere ordnet man entweder dem ital. guida als wichtigerer unter: so verzeichnet beispielsweise das BrossardD lediglich einen Art. *guida* (loc. cit., 31). Oder es steht an der Stelle von guide der Terminus sujet, was so häufig vorkommt, daß Marpurg in der Vielzahl von Äquivalenten oder Synonymen für Führer als franz. Ausdruck allein sujet nennt (vgl. das Zitat unten, III. (4)).

Ebensowenig können sich im Engl. um 1600 und danach die direkten Äquivalente guide und consequent des ital. Begriffspaares guida–consequente etablieren: während Th. Morley die Bezeichnungen leading part - following part gegenüberstellt (*A Plaine and Easie Introdvction to Practicall Mvsicke*, London 1597, 158), spricht G. Coperario von leading part bzw. leader und following part (*Rules how to Compose* [um 1610], ed. Bukofzer, Los Angeles 1952, 36').

Im folgenden Schema sei der unterschiedliche Gebrauch der genannten Bezeichnungen nochmals verdeutlicht:

	Bezeichnung der 2. Stimme in einer fuga	synonyme Bezeichnung für fuga
Zarlino, 1558	consequente	consequenza
Tigrini, 1588	conseguente	conseguenza
Cerone, 1613	consiguiente/consequencia	
BrossardD, 1703/05 WaltherL, 1732	conseguente/conseguenza	consequenza
Marpurg, 1753	conseguenza	fuga in conseguenza

Den Bezeichnungsgehalt von conseguente erweitert Berardi, indem er darunter auch das zweite soggetto in einer Doppelfuge versteht:

op. cit.: Doue il conseguente non imita la guida, mà propone, ouero modula vn'altro soggetto, ò fuga (42).

Im ital. Schrifttum setzen sich in der 2. Hälfte des 18. Jh. anstelle von guida-conseguente zunehmend andere Bezeichnungen durch; G. Martini etwa tauscht in *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* (Bologna 1774-75) guida gegen proposta (oder soggetto) und conseguente gegen risposta aus (vgl. unten, V. (1) u. (2)).

Wie im Span. treten auch im Franz. bereits Anfang des 17. Jh. der Ausdruck guide und als Pendant dazu der von Zarlino stammende Begriff consequente auf, letzterer später in der französierten Wortform consequence, die allerdings eher ein Äquivalent des ital. conseguenza zu sein scheint:

S. de Caus, *Institution harmonique* (Ffm. 1615): Gvide, *est la partie qui va deuant, en la Fuge.*
Ce nom de Guide est donné fort à propos par Zarlin à la partie de la Composition qui fuit, cest à dire qui va devant. Et d'autant que l'autre partie qui suit, va apres, celle de deuant est nommée Guide (II, 9);
Conseqvente, *est la partie qui suit la Fuge.*
Tovt ainsy comme la partie qui va deuant se nomme Guide, celle qui suit se nomme Consequente (ibid.);
M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), *Liure cinquiesme de la Compos.*: Les Fugues se peuuent faire en tant de manieres, qu'il faudroit vn liure entier pour les expliquer toutes, particulierement si l'on vouloit en mettre des exemples: mais parce que ie laisse cette longue pratique aux bons Compositeurs, il suffit d'expliquer en general ce que c'est que *Fugue*, laquelle consiste en deux parties, dont la premiere s'appelle *Guide*, parce qu'elle precede & monstre à la seconde partie, qu'on nomme *Consequence*, par quels degrez & interualles elle doit chanter: & parce qu'elle l'imite, on l'appelle *Imitation*, *Replique*, *Redite*, *Echo*, etc. (317).

*

Exkurs: In der Lit. erscheint guida gelegentlich auch als Bezeichnung des seit dem 16. Jh. zumeist presa (→ *Reprise/ripresa (nach 1600)* I. (1)), aber auch (signum) conveniente oder signum repetitionis genannten Zeichens für den zeitlichen Einsatz der auf die vorangehende Stimme folgende(n) Stimme(n). Nicht nur werden letztere Stimmen durch das Zeichen somit buchstäblich „geleitet"; die Gleichsetzung von guida und presa rührt vermutlich auch daher, daß dieses Zeichen immer in der mit guida bezeichneten ersten Stimme einer fuga steht. Der Ausdruck guida in diesem Sinne ist etwa bei G. Martini nachweisbar, der die einzelnen Stimmen in einer fuga mit den Namen proposta und risposta (vgl. unten, V. (1)) belegt:

op. cit. II: Alcuni segni ritrovansi notati ne' *Canoni chiusi* sopra la Parte, che forma la *Proposta*, i quali segni servono ai Cantanti per sapere ove devono ripigliare le *Risposte*. Tre sono i più frequenti, e sono la *Guida*, o sia *Presa* .§., la Corona 𝄐, e il *Ritornello* :||:. Serve la *Guida*, o *Presa* per indicare alle Parti, che rispondono, ove devono cominciare le *Risposte* (XXII).

Noch das BakerD (New York u. London [1895] [2]1923) kennt diese Bedeutung von guida (157 a).

*

(3) Als zentrale Begriffe innerhalb der Terminologie der Kanontechnik und Fugenkompos. begegnen dux und comes erst bei S. Calvisius, der in *Melopoiia sive Melodiae Condendae Ratio* (Erfurt 1592), das passagenweise die lat. Version von Zarlinos *Istitutioni harmoni-*

che darstellt, das Begriffspaar DUX-COMES ALS LATEINISCHE ÜBERTRAGUNG DER ITALIENISCHEN AUSDRÜCKE guida und conseguente einführt zur Bezeichnung der beiden (einzigen) Teile bzw. Stimmen einer fuga, womit auch Calvisius hauptsächlich den zweist. Kanon meint:

Cap. 15: Partes Fugæ duæ sunt, Prior est vox, quæ præcedit: altera, quæ sequitur, sive unica sit, sive plures, Quæ præcedit vox Ducis officio fungitur, Ducis igitur nomine etiam insignitur. Quæ sequuntur Comites appellantur (H 5).

Calvisius ergänzt demnach die bei Zarlino noch fehlende Begründung für die Bezeichnung der vorangehenden Stimme: diese verwalte das Amt eines Führers und habe daher auch ihren Namen. Durch die Wahl des Gegenbegriffs comes zu dux definiert sich das Abhängigkeitsverhältnis zwischen beiden Stimmen (nach den Begriffspaaren antecedens-consequens und guida-conseguente) abermals neu: die zweite Stimme wird nun nicht mehr als in folgerichtiger Weise der ersten Stimme nachfolgende erklärt (wie bei consequens oder conseguente), sondern als eine die erste Stimme begleitende; in dieser Funktion ist sie zwar immer noch in ihrer Wichtigkeit der vorangehenden Stimme untergeordnet und dennoch in ihrer Gestaltung dieser gegenüber selbständiger. Das Begriffspaar dux-comes wird nicht allein in lat. Traktaten des 17. Jh. dem früheren (vox) antecedens-consequens vorgezogen, sondern findet auch im dtsch. Musikschrifttum noch bis zur Mitte des 18. Jh., bis zur terminologischen Fixierung der entsprechenden dtsch. Äquivalente, überwiegend Verwendung (womit sie Paradigmen für die durchgängige Präferenz und Allgemeingültigkeit lat. Fachausdrükke gerade auch in deutschsprachigen musiktheoretischen Texten jener Zeit sind):

J. A. Herbst, *Musica Poetica* (Nürnberg 1643), Cap. IX: Die erste Stimm die da anfängt / wird Dux, die andere so nachfolgt / Comes genennet . . . (89).

Dieser Sachverhalt gilt in gleichem Maße für A. Werckmeisters um 1700 verfaßte Schriften und frühe Texte J. Matthesons aus den 1710er Jahren. Letztgenannter scheint dux-comes als Begriffspaar dabei auf die „regulaire Fuge", in der die Stimmen nacheinander im Quintabstand einsetzen, beschränken zu wollen, weil er im Blick auf den Kanon unbestimmter von der ersten als anhebender oder vorhergehender und von der zweiten als nachfolgender Stimme handelt:

Das Neu-Eröffnete Orchestre (Hbg 1713): Eine regulaire Fuge ist eigentlich / die eine Quinte höher oder ein Quarte niedriger transponirte Wiederhohlung eines gewissen Thematis, so man sich vorgenommen / mit 2. 3. oder mehr Stimmen durchzuführen . . . (142);
Differiret aber die andere Stimme von der ersten oder anfangenden eine Quinta (nemlich vom Fundamental-Thon anzurechnen) und ist oben §.4. beschriebener massen die Fuge regulair / daß das Thema eine ordentliche Cadenze hat / so nennet man die anhebende Stimme Ducem / und die in der Quinta oben / oder Quarta unten folgende / den Comitem. Die dritte Stimme hat wieder Ducem, und die vierte Comitem, welcher Processus, Repercussio heisset. Fängt der Dux in dem zum Fundament gesetzten Thon an / so folget der Comes in der von demselben abgerechneten Quinta, & vice versâ (143 f.).

Während sogar in der um 1730 verfaßten Frühschrift *Compendium Musices* von A. Scheibe, wobei sich der Autor auf den letztzit. Passus bezieht (vgl. das Zitat unten, IV. (4)), und im WaltherL 1732 noch das Begriffspaar dux-comes dominiert, verliert es danach zunehmend an Gewicht. Nach der bereits in Matthesons *Vollkommenem Capellmeister* von 1739 sich ankündigenden und in Scheibes *Critischem Mus.* in der neuen Aufl. von 1745 und namentlich in Fr. W. Marpurgs *Abh. von d. Fuge* von 1753/54 endgültigen Etablierung der dtsch. Termini Führer und Gefährte gelten dux und comes nur mehr als ältere lat. Benennungen; sie fungieren in den wichtigen Lexika des 19. Jh. bloß als Verweisstichwörter und gewinnen erst wieder im 20. Jh. an Einfluß in der Terminologie der Fugenkompos. aufgrund der Problematik der dtsch. Bezeichnungen, vornehmlich des Ausdrucks Führer.

(4) In der dtsch. Musiktheorie begegnen FÜHRER UND GEFÄHRTE ALS MUSIKALISCHE TERMINI nicht vor dem 2. Drittel des 18. Jh., obwohl sich erste Belege für die Vokabel Führer im Kontext der Kanontechnik und Fugenkompos. schon Anfang des 18. Jh. bei J. G. Walther finden:

Praecepta d. Mus. Compos. (hs. 1708): *Guida (ital:)* ein Führer, wird von der ersten Stimme in *Fugen* gesagt, welche das *Thema* denen andern folgenden vormachet lat: *Dux* (ed. Benary, 48);
Eine jede *Fuga* hat zwey Theile, neml. *Ducem* und *Comitem*. *Dux* (oder der Führer) fänget jedesmahl *fugam* an . . . (184);
Daher wird auch [im Kanon] die Anfangs-Stimme *Gvida* oder der Führer genennet, weil sie gleichsam die Gänge der andern Stimmen anzeiget, leitet und führet, die denn *Consequenti* oder Folgende genennet werden, indem sie denen Bewegungen des iezt gedachten *Gvida* oder Führers folgen (189).

Einen terminologischen Gebrauch von Führer mag man hier jedoch noch ausschließen, handelt es sich in diesem Fall doch eher um eine Interpretation der gängigen Termini dux und guida; zudem fehlt zu Führer das Pendant Gefährte. Dieselbe Einschränkung gilt für die Vokabeln Führer und nun ebenfalls „Gefehrde" in den Art. *Dux* und *Comes* im WaltherL (Lpz. 1732); beidesmal erläutern die dtsch. Ausdrücke lediglich die zu jener Zeit noch vorherrschenden lat. Termini, dienen also primär als Verständigungshilfe für das dtsch. Publikum:

Art. *Dux*: Dux [lat.] ist in den Fugen und Canonibus die zuerst anfahende Stimme, und also der andern Folge-Stimme ihr Führer (220 a);
Art. *Comes*: Comes (lat.) also wird die zweyte Stimme, so das thema oder den Ducem einer Fuge imitiret, genennet; weil sie dessen Gefehrde ist (176 b); vgl. die fast gleichlautende Definition in J. H. Zedlers *Grossem vollständigen Universallexikon* VI (Halle u. Lpz. 1733): Comes, also nennet man die zweyte Stimme, welche das thema oder den Ducem einer Fuge imitiret, weil sie dessen Gefährde ist (792).

Parenthetisch sei angemerkt, daß Abt Voglers Behauptung (Art. *Fuga*, in: *Dtsch. Encyclopädie* X, Ffm. 1785, 628 b), L. Mizler habe in seiner 1742 erschienenen dtsch. Übertragung von J. J. Fux' *Gradus ad parnassum* (Wien 1725) die von diesem benützten Begriffe dux und comes mit Führer und Gefährte wiedergegeben, in zweifacher Hinsicht unrichtig ist: weder

spricht Fux von dux und comes, noch Mizler von Führer und Gefährte, er überträgt vielmehr Fux' lat. Termini thema und subiectum ins Dtsch. mit Satz (vgl. unten, V. (3)).
Erst 1739 spricht J. Mattheson den Ausdrücken Führer und Gefährte den Rang von Termini zu, verwendet sie allerdings immer noch unselbständig, in enger Verbindung mit den lat. Begriffen dux und comes:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Eine jede Fuge hat so zu reden zween Haupt-Kämpffer ... Der eine heißt Dux, der andre Comes. Es sind aber weder Herzoge noch Grafen. Der anhebende Satz ist der Führer, auf italienisch la Guida ... Den Anführer, oder Ducem, begleitet sein Gefährte, oder Comes. Doch geschiehet diese Nachfolge oder Begleitung in unterschiedlichen Klängen ... (367).

Bemerkenswert an dem Ausdruck Gefährte ist, daß es sich bei ihm um das einzige Äquivalent für den von Calvisius – unabhängig von Zarlino – eingeführten lat. Begriff comes handelt, dieser also in keine andere Sprache mehr übersetzt wird.
Spätestens seit Fr. W. Marpurgs *Abh. von d. Fuge*, dem theoretischen Hauptwerk auf dem Gebiet der Fugenkompos. zumindest für die Mitte des 18. Jh., fungiert Führer-Gefährte als feststehendes und eigenständiges, das heißt von der lat. Paarung dux-comes unabhängiges Begriffspaar vor allem zur Bezeichnung des Fugenthemas in seiner Originalgestalt und in seiner Beantwortung. Die Ersetzung des Begriffs dux durch den des Führers spricht Marpurg bereits im *Vorbericht* der *Abh.* gegen einen seiner Gegner gerichtet explizit an:

Abh. von d. Fuge I (Bln 1753): Er wird sehen, daß von allen diesen Männern [sc. den „contrapunctischen Scribenten"] das Wort Dux auf deutsch ein Führer genennt wird. Dieses habe auch ich gethan (V).

Bei der Nennung der verschiedenen Bestandteile einer Fuge im Hauptteil treten dann überhaupt alle fremdsprachigen Äquivalente von Führer und Gefährte in den Hintergrund und finden lediglich als Synonyme Erwähnung:

ibid.: Bey allen Arten der Fuge sind folgende fünf Stücke, als die zur Characteristik derselben gehören, zu beobachten:
1) Der Führer, sonst auch Hauptsatz, Vorsatz, Thema, genannt, griech. Phonagogus, lat. dux, thema, subiectum, vox antecedens, welsch guida, fr. sujet. So heißt der zum Grunde liegende Satz, der die Fuge anhebet.
2) Der Gefährte, sonst der Nachsatz genennet, lat. comes, vox consequens, ital. risposta, oder conseguenza, fr. reponse. So heißt die ähnliche Wiederhohlung des Führers in einer andern Stimme mit versezten höhern oder tiefern Klängen (17f.).

Gerade in der dtsch. Musiktheorie beruft man sich immer wieder auf die in den Begriffen latente vokabulare Bedeutung, insbesondere die im Terminus Führer, indem man betont, er bezeichne das Fugenthema, das den anderen Stimmen „die Bahn vorzeichnet" oder ihnen „zum Wegweiser dient":

KochL (Ffm. 1802), Art. *Führer*: Die ursprüngliche Gestalt eines solchen Fugensatzes, oder das Thema, welches der Tonsetzer zur Ausführung der Fuge wählt, und womit die Fuge angefangen wird, nennet man den Führer, weil es gleichsam der folgenden Stimme die Bahn vorzeichnet, die sie bey der Nachahmung desselben (die man den Gefährten nennet,) betreten muß (614f.);
HäuserL (Meissen [1828] ²1833), Art. *Fuge*: Bei der innern Einrichtung der Fuge betrachten wir: 1) den Hauptsatz (Thema, Subject, dux, Führer genannt) welchen die übrigen Stimmen nachahmen, und der im Fortgang, d.h. weiter ausgeführt wird, und in so fern er den andern Stimmen gleichsam zum Wegweiser dient, deßhalb gewöhnlich Führer (dux) genannt wird (159f.).

Beim Terminus Gefährte hingegen, der für die Beantwortung des Fugenthemas steht und in diesem Sinne überwiegend als Wiederholung, Nachahmung oder Antwort charakterisiert ist, wird nur vereinzelt auf die elementare Funktion des Begleitens hingewiesen (vgl. oben das Zitat von Mattheson). In J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste* (Bd. II, Lpz. ²1792) ist im Art. *Führer* schon durch das Epitheton „sogenannt" eine Einschränkung zu beobachten:

Ohne den Gefährten oder den so genannten Begleiter sogleich in Gedanken zu haben, kann der Führer nicht glüklich erfunden werden (278 b f.).

Und im Art. *Fuge* tritt der begriffliche Widerspruch vollends hervor zwischen Gefährte als Bezeichnung des nachahmenden Gesangs und Kontrasubjekt, das als eigentliche Begleitung zum Thema angesprochen werden könnte:

Der nachahmende Gesang der zweyten Stimme wird der Gefährte der ersten Stimme genennt. Was aber die eine oder die andre Stimme dem Thema zur Begleitung haben, wird das Contrasubjekt genennt (275 a).

Diesen Tatbestand, daß durch die Wahl des Terminus Gefährte für die Themenbeantwortung in einer Fuge der Aspekt des Begleitens im Grunde genommen auf den verkehrten Gegenstand übertragen ist, nämlich auf die nachfolgende Beantwortung des Themas anstatt auf das schlechthin das Thema begleitende Kontrasubjekt, akzentuiert auch H. Riemann:

Katechismus d. Fugen-Kompos. I (Lpz. ²1906): Der Gegensatz erscheint übrigens zu sämtlichen 7 Themen-Einsätzen des Hauptteils als getreuer Begleiter des Themas (man sollte eigentlich nicht die „Antwort", sondern den Kontrapunkt, sofern er beibehalten wird, „Gefährte" nennen!) (80).

Der Bedeutungsumfang von Führer-Gefährte beschränkt sich weitgehend auf die Fuge mit ihrer Mitte des 18. Jh. voll ausgebildeten spezifischen Form:

KochL, Art. *Führer*: Führer, lat. Dux, ist ein Kunstwort, dessen man sich bloß in der Fuge bedienet ... (614);
Art. *Gefährte*: Gefährte, lat. comes, oder auch oft die Antwort genannt, ist ein bey der Fuge gebräuchliches Kunstwort ... (633).

Während schon bald im 19. Jh. Tendenzen zur Lösung von den Termini Führer und Gefährte zugunsten entsprechender Synonyme (vgl. unten, V.) sichtbar werden, verwenden nur noch Autoren von eher sekundärem Rang weiterhin das Begriffspaar Führer-Gefährte. Chr. Th. Weinlig etwa führt darüber hinaus für das jeweils zweite Auftreten des Themas und seiner Beantwortung in der regelmäßigen (4st.) Fuge die differenzierenden Bezeichnungen „zweiter Führer" und „zweiter Gefährte" ein:

Theoretisch-praktische Anleitung zur Fuge (Dresden [1845] ²1852): Sodann [sc. nach dem Führer und dem Gefährten] folgt die dritte Stimme, indem sie das Thema ganz so wiedergiebt, wie es der erste Führer vortrug, nur um eine Oktave höher oder tiefer versetzt; weshalb sie der zweite

Führer genannt wird. Die beiden ersten Stimmen begleiten sie indess mit einer Fortsetzung der Gegenharmonie. Endlich tritt auch die vierte Stimme hinzu, und zwar als zweiter Gefährte, d. h. sie wiederholt die Nachahmung des ersten Gefährten, jedoch in eine andere Oktave versetzt (10).

M.-A. Souchay, der ebenfalls die Bezeichnung Gefährte ausschließlich für die erste Beantwortung des Fugenthemas, also auf einer damit fixierten Tonstufe stehend, anerkennt, plädiert im Hinblick auf Beantwortungen von anderen Tonstufen aus für den Ausdruck „Nebengefährte" (*Das Thema in d. Fuge Bachs*, Bach-Jb. XXIV, 1927, 22). Ansonsten gibt es gerade im 20. Jh. für Führer und Gefährte im genannten mus. Zusammenhang nur noch wenige Belege; ihnen haftet seit der Gewaltherrschaft der Nationalsozialisten in Deutschland – vor allem in Anbetracht des untrennbar mit der Person Hitlers verbundenen Ausdrucks Führer – ein stark pejorativer Beiklang an.

IV. Das für die Terminologie der Kanontechnik und Fugenkompos. zentrale, aber auch die mus. Imitation allgemein betreffende Begriffspaar dux-comes mit seinen verschiedenen Äquivalenten weist VERSCHIEDENE, TEILS UNWANDELBARE, TEILS SICH VERÄNDERNDE KONNOTATIONEN auf.

(1) Alle Begriffspaare von dem frühen, auf den 2st. Kanon bezogenen (vox) antecedens-consequens bis hin zu der vor allem die Fuge betreffenden Paarung Führer-Gefährte sind hauptsächlich durch zwei Momente charakterisiert, die evidente ABHÄNGIGKEIT DES JEWEILS ZWEITEN BEGRIFFS VOM ERSTEN und die KORRELATION BEIDER TERMINI. In Anbetracht des ersten Moments wird der vordere Terminus einer jeden Paarung denn auch regelmäßig als der bedeutendere von beiden behandelt:

J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. [2]1745): Da nun der Führer das vornehmste einer Fuge ist: so muß ich wohl etwas deutlicher von ihm reden (455).

Der Unterschied zwischen beiden Begriffen hinsichtlich ihrer ungleichen Wichtigkeit wird auch, auf subtile Weise, oftmals durch das in der Diskussion der jeweiligen Entstehung der betreffenden Gegenstände verwendete Vokabular deutlich. Während im Zusammenhang mit der Bezeichnung dux für die vorangehende Stimme oder das Fugenthema von „Erfindung" gesprochen und der Dux als Erfindung folglich dem Einfall des Komponisten zugeschrieben wird, ist in Verbindung mit der Bezeichnung comes für die nachfolgende Stimme oder die Themenbeantwortung von „Einrichtung" die Rede, wird also die Gestaltung des Comes als ein primär kompositionstechnisches Problem gesehen, weswegen auch Erläuterungen zum Begriff comes zumeist von Erörterungen der vornehmlich im tonalen Sinne richtigen Beantwortung des Fugenthemas beherrscht werden. So bemerkt Fr. W. Marpurg im *Von d. Beschaffenheit eines Fugensatzes oder vom Führer* betitelten Kap. seiner *Abh. von d. Fuge* I (Bln 1753):

Wenn man also bey Erfindung eines [Fugen-]Satzes auf die Beschaffenheit und Eigenschaft desjenigen Werckzeuges und auf die Anzahl der Stimmen, dafür man setzet, insbesondere zu sehen hat ... (27).

Und dem folgenden 3. Kap. über den Gefährten gibt der Autor die programmatische Überschrift *Von d. Einrichtung d. Gefährten* (31). Diesen Gegensatz im Begriffspaar dux-comes artikuliert in eben der genannten Ausdrucksweise auch Chr. Th. Weinlig:

Theoretisch-praktische Anleitung zur Fuge (Dresden [1845] [2]1852): Der Führer wird, als ein Erzeugniss freier Erfindung, dem Tonsetzer von seinem Genius eingegeben (13);
So wie der Führer die Grundform des Thema und somit das eigentliche Object der Fuge aufstellt, so bezeichnet der Gefährte durch seine secundäre Formation die Art der Nachahmung, welche, auf jenes Object angewendet, die Modalität der Fuge – wenigstens der Hauptsache nach – begründet.
Bei Bildung des Gefährten wirkt demnach die Erfindung des Tonsetzers nur in sofern, als sie die Nachahmungsart wählt, welche in der Fuge vorherrschen und dadurch die Gattung der Fuge bestimmen soll ... (16 f.).

In der begriffsgesch. Entwicklung sämtlicher zur Diskussion stehender Paarungen tritt eine fundamentale Änderung im Verhältnis der jeweils zwei Termini zueinander ein: dominiert bei den früheren Paarungen (antecedens-consequens, guida-conseguente) das erste Moment der Abhängigkeit, so tritt das zweite Moment der Korrelation beider Termini eines jeden Begriffspaares erst im Laufe der Begriffsgesch. immer deutlicher hervor. Allein aufgrund des Sachverhaltes, daß mit allen Paarungen – auf je verschiedene Weise natürlich – Gegenstände (Stimmen bzw. Fugen-Thema und Antwort) bezeichnet werden, die dem Geist der den betreffenden Kompos. (Kanon, Fuge) zugrunde liegenden Polyphonie gemäß zwar voneinander unabhängig, aber dennoch auch notwendig aufeinander bezogen sind, ist das zweite Moment selbst in den frühen Begriffspaaren, freilich nur latent, vorhanden; es erweist sich jedoch in den späteren Paarungen seit Mitte des 17. Jh. zunehmend als dem ersten Moment der Abhängigkeit wenigstens gleichberechtigtes, wenn nicht gar ihm gegenüber dominierendes. Daß zwischen den beiden Termini der späteren Begriffspaare jeweils eine enge wechselseitige Beziehung besteht, wird indessen nur gelegentlich expliziert; allenfalls klingt, wie etwa im Art. *Führer* in Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste*, an, daß deshalb beispielsweise bei der Erfindung des Dux zugleich der Comes mitzubedenken sei (vgl. das Zitat oben, III. (4)).
Die Beziehung zwischen Thema und Antwort in der neueren Fugenform stellt sich für A. von Dommer aufgrund des diese Beziehung beherrschenden Prinzips der tonalen Beantwortung als eigentümliches Verhältnis dar, das sich begrifflich am besten durch die Paarung dux-comes bzw. das dtsch. Äquivalent Führer-Gefährte fassen lasse und das sich zugleich als ergänzendes darstelle:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Fuge*: Denn hierdurch [durch die einfache Benennung Nachahmung anstelle von Gefährte] ist jenes ursprüngliche und eigenthümliche Verhältniss, welches den Gefährten an den Führer fesselt, garnicht bezeichnet; wird es auch im Verlauf der Fuge manchmal durchbrochen, so bleibt es demungeachtet doch grundleglich. Darum sind auch die anderen Benennungen (Thema und Antwort, Vorder- und Nachsatz) ebenfalls richtig und noch immer beiweitem bezeichnender, als Nachahmung schlechthin; denn auch durch sie wird das ergänzende Ver-

hältnis des Gefährten zum Führer und seiner Tonart ausgedrückt (334).

Daß dieser von Dommer angeführte Aspekt der Ergänzung im Begriffspaar dux-comes im tonartlichen Sinne zu verstehen ist, verdeutlicht der Autor an anderer Stelle, wenn er von der „Einheit der Tonalität zwischen Gefährte und Führer" handelt (*Elemente d. Musik*, Lpz. 1862, 196). Damit ist gemeint, daß Dux und Comes, obwohl auf verschiedenen Tonstufen beginnend (der Dux zumeist auf der Tonika oder der Dominante und der Comes analog dazu auf Dominante oder Tonika), sich trotzdem im Rahmen einer einzigen Tonart zu bewegen haben, und darum beispielsweise die Dominante immer duch die Tonika zu beantworten ist und vice versa. Diese für die auf den neueren, voll ausgeprägten Fugentypus gemünzten Begriffspaare dux-comes oder Führer-Gefährte charakteristische Quintrelation ist spätestens in den Schriften A. Werckmeisters (vgl. *Musicae mathematicae Hodegus Curiosus* ..., Ffm. u. Lpz. 1687, 133 ff., u. *Cribrvm Mvsicvm* ..., Quedlinburg u. Lpz. 1700, 11 ff.) angelegt, deutlich auch in einem frühen Text J. G. Walthers:

Praecepta d. Mus. Compos. (hs. 1708): *Dux* (oder der Führer) fänget jedesmahl *fugam* an, und zwar, wo sie anderst recht, und dem *Modo* gemäß seyn soll, entweder in dem *principal clave*, woraus das Stücke gesetzet wird, oder in deßelben *Quinta*. Der *Comes* folget seinem *Duci* nach, und machet *eandem melodiam* entweder *in Unisono*, oder in der auf- oder absteigenden *Octava* ... oder, er folget dem *Duci* in der auf- oder absteigenden *Quarta* oder *Quinta* ... (ed. P. Benary, 184).

Sie erfährt durch das von Scheibe im *Compendium Musices Theoretico-practicum* (hs. um 1730, ed. P. Benary) erstmals aufgestellte und im *Critischen Mus.* wiederholte Schema insofern eine Erweiterung, als nun ausdrücklich im Begriff dux als Anfangston auch die Terz der Haupttonart und entsprechend im Begriff comes als Anfangston die Terz der Quinte der Tonart einbezogen ist:

Critischer Mus., loc. cit.: Er [sc. der Hauptsatz oder Führer] fängt nämlich an:
a) in der Octav der Haupttonart,
b) in der Quinte der Tonart, und
c) in der Terz der Tonart.
Nach der Beschaffenheit dieses Anfangs des Führers soll auch allemal der Gefährte nachfolgen:
a) in der Quinte der Haupttonart,
b) in der Octav der Tonart, und
c) in der Terz der Quinte der Tonart (458).

Im Laufe des 19. Jh. erfolgt dann im Rahmen der sogenannten Quintfuge als idealer Ausgestaltung dieses (damit ebenfalls lehrbaren) Fugentypus wieder eine Verengung der mit der „Natur der Stimmgattungen" Sopran, Alt, Tenor und Baß begründeten Quintrelation, weil damit nunmehr fast ausschließlich das Verhältnis von Tonika (als Anfangston des dux) zu ihrer oberen Quinte bzw. unteren Quarte (als Anfangston des comes) gemeint wird:

DommerL, Art. *Fuge*: Das Intervall, in welchem der Gefährte den Führer nachahmt, könnte in der Fuge ebensogut wie in anderen Imitationen ein beliebiges, die Secund, Terz, Sext, Octav etc. sein; im Ursprunge und Sinne dieser Form liegt aber, dass man nur die Quint (oder untere Quart) dazu wählt. Hauptursache dafür sind die natürlichen Quintabstände der vier Grundstimmen Sopran, Alt, Tenor und Bass ... Deshalb erscheint die Einrichtung, dass der Gefährte den Führer in der oberen Quint oder, was dasselbe ist, in der unteren Quart nachahmt, wie in der fast einzig geltenden Quintfuge geschieht, durch die Natur der Stimmgattungen selbst veranlasst (328 f.).

Die fundamentale Änderung im Verhältnis der beiden Termini zueinander wird zunächst auf vokabularer Ebene durch die jeweils verwendeten Begriffspaare sichtbar: steht antecedens-consequens als Benennung für etwas Vorausgehendes und (in folgerichtiger Weise) Nachfolgendes, so die Paarungen dux-comes und Führer-Gefährte für einen jemand anderen Führenden und einen jemand anderen Begleitenden, wobei letzterer vom ersten zwar auch abhängig, doch individuell verschieden ist. Der Grund für den Wandel in der Beziehung der je kontrastierenden Termini liegt darin, daß sich die früheren Begriffspaare auf den zumeist 2st. Kanon beziehen, in dem die 2. Stimme als bloß der ersten nachfolgende fungiert und diese real beantwortet, also mit denselben (in der fuga legata) oder fast den gleichen Intervallen (in der fuga sciolta); die späteren Begriffspaare werden demgegenüber vornehmlich auf das einer (4st.) Fuge zugrunde liegende Thema und dessen – wie beschrieben – im tonalen Zusammenhang dazu stehende Antwort angewendet. Das veränderte Verhältnis gilt für das Paar dux-comes demnach nicht gleich mit seiner Einführung durch Calvisius Ende des 16. Jh., sondern (nach der Etablierung der Fugenform im Rahmen der Dur-Moll-Tonalität) spätestens bei seiner Verwendung seit der 2. Hälfte des 17. Jh., zumal im 18. Jh. bei den dtsch. Musiktheoretikern und vollends für die Paarung Führer-Gefährte.

(2) Die Begriffsgesch. des Terminuspaares dux-comes und seiner Äquivalente ist also geprägt durch einen Bedeutungswandel von Teil bzw. Stimme zu (Fugen-)Thema und Antwort. In der Anfangsphase bezeichnen die beiden Termini mit ihren Äquivalenten die beiden Teile bzw. Stimmen, aus denen sich ein mit fuga bezeichneter Kanon zusammensetzt. Noch S. de Brossard und Walther 1708 nennen dux und guida ausdrücklich Bezeichnungen für die erste Stimme in einem Kanon oder einer Fuge und grenzen die Ausdrücke zugleich vom Begriff des Subjektes bzw. Themas einer solchen Kompos. ab:

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Dux*: *DUX*. Terme Latin, en Ital. *Guida*. Dans les Canons & dans les Fugues c'est *la premiere Voix qui chante*, qui fait entendre le sujet de la *Fugue*, qui *conduit*, qui *guide* celles qui qui ne chantent aprés que pour l'imiter, & c. (23);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. 1708): Daher wird auch die Anfangs-Stimme *Gvida* oder der Führer genennet, weil sie gleichsam die Gänge der andern Stimmen anzeiget, leitet und führet ... (ed. Benary, 189).

Mit der vollständigen Herausbildung der neueren, zumeist auf vier Stimmen beruhenden Fugenform bezeichnet das Begriffspaar dux-comes und die spätere, entsprechende dtsch. Paarung nunmehr das (Fugen-)Thema und dessen Beantwortung. So scheint in Matthesons *Neu-Eröffnetem Orchestre* von 1713 – wie das oben unter III. (3) angeführte Zitat beweist – die in der Folgezeit grundlegende Bestimmung von dux-comes als ausschließlich auf die Fugenform angewen-

dete Bezeichnungen in nuce angelegt zu sein. Infolge dieses Bedeutungswandels treten seit Ende des 18. Jh. auch oftmals Thema und Antwort als Synonyme für dux und comes in Erscheinung; und G. Martini etwa mag deswegen 1774/75 in seinen *Esemplare* die bis dahin im Ital. gängigen Bezeichnungen guida-conseguente durch das Paar proposta-risposta ersetzen (vgl. unten, V. (1)).
Das konstante Moment in den Bestimmungen der früheren Begriffspaare und denen der neueren seit ungefähr dem späten 17. Jh. ist das Faktum, daß das Fugenthema immer noch von der anhebenden ersten Stimme und dessen Antwort von der nachfolgenden zweiten Stimme exponiert werden, es mithin zu einer Identifizierung der jeweils zwei Gegenstände kommt; der Unterschied zwischen den einerseits auf den Kanon und andererseits auf die Fuge angewendeten Termini dux und comes liegt darin, daß in der Fuge die betreffenden Stimmen nach dem Vortrag des Themas bzw. der Antwort anders fortfahren, beispielsweise mit dem Kontrapunkt etc., und sich somit nicht mehr als dux oder comes der Fuge bezeichnen lassen:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Führer*: Die ursprüngliche Gestalt eines solchen Fugensatzes, oder das Thema ... nennet man den Führer (614f.);
ibid., Art. *Gefährte*: Gefährte, lat. comes, oder auch oft die Antwort genannt, ist ein bey der Fuge gebräuchliches Kunstwort, wodurch man die Nachahmung, oder die ähnliche Wiederholung des Hauptsatzes der Fuge in der nachfolgenden Stimme, und zwar in einer versetzten Tonart, bezeichnet (633);
H. Riemann, *Große Kompositionslehre* II (Bln u. Stuttgart 1903): Die herkömmliche Terminologie der Fugentechnik unterscheidet ja die Form, welche das Thema (Subjekt, Soggetto) bei der erstmaligen Hinstellung zeigt durch den Namen Führer (Dux, Guida, Proposta, Antecedente etc.) von derjenigen seiner ersten Beantwortung, die Gefährte (Comes, Risposta, Conseguente) heißt (151).

Den Wandel in der Bedeutung von dux-comes oder Führer-Gefährte in diesem Sinne machen nur wenige Autoren bewußt:

J. A. André, *Lehrbuch d. Tonsetzkunst* II,3 (Offenbach 1843): Dieses *Thema* einer Fuge nennt man bekanntlich den *Führer* und die erste *Wiederholung* (Uebertragung) dieses Themas in der nachfolgenden Stimme, den *Gefährten*; obgleich in frühern Zeiten, wo die Fugen nur zweistimmig waren, *Führer* und *Gefährte* als *Namen dieser beiden Stimmen selbst* vorkommen (12).

Die Ambivalenz von dux-comes zum einen als (frühere) Bezeichnungen der anfangenden und nachfolgenden Stimme und zum anderen als (spätere) Bezeichnungen des (Fugen-)Themas und Antwort ist in fast allen Definitionen seit Mitte des 18. Jh. spürbar; ein prägnantes Beispiel für die Doppeldeutigkeit von dux-comes bzw. Führer-Gefährte bietet folgender Passus:

J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. ²1745): Es gehöret aber zu einer gewöhnlichen Fuge eigentlich zweyerlei. Nämlich, der Hauptsatz, und dessen Wiederholung. Der Hauptsatz wird insgemein, Dux, oder der Führer, genennet, die erste Wiederholung desselben aber heißt, Comes, oder der Gefährte ... Es geht aber der Führer insgemein mit dem Hauptsatze voran; hierauf erscheint alsdann der Gefährte. Dieser wiederholet nun in tiefern oder höhern Tönen, und in einer andern Stimme ... den Hauptsatz von Note zu Note (455).

Die früheren Terminuspaare beziehen sich also auf zwei „parti", wie Zarlino schreibt, oder die beiden (somit einzigen) Teile bzw. Stimmen eines Kanons, die „partes Fugae duae", wie Calvisius' bereits bestimmtere Aussage lautet (vgl. die Zitate oben, III. (2) u. (3)). Die Bestimmung der beiden Begriffe als Bezeichnungen der zwei Teile einer fuga tradieren noch Anfang des 18. Jh. Walther und Scheibe:

Walther, *op. cit.*: Eine jede *Fuga* hat zwey Theile, neml. *Ducem* und *Comitem* (184);
Scheibe, *Compendium Musices Theoretico-practicum* (hs. um 1730): Wir reden hier von einer *regulairen Fuge*. Sie bestehet aber eigentlich aus zwo Haupt-Stücken, nemlich anfangs erscheinet *Dux* und dieser führet das *Directorium*, und gehet mit denjenigen Noten oder Tackten, die das Thema vorstellen, voran: nach diesen folget *Comes* ... (ed. P. Benary, 44).

Beim Letztgenannten ist zwar schon die danach übliche Fünferzahl hinsichtlich der Bestandteile einer Fuge angelegt, da er diesen beiden „Hauptstücken" drei weitere „Figuren" hinzufügt, die zur Auszierung einer Fuge hinzukämen; diese ergänzenden Teile spielen jedoch für Scheibe – was schon an dem Kontrast von Hauptstück und Figur sich ablesen läßt – im Gegensatz zu den beiden anderen nur eine untergeordnete Rolle:

ibid.: Da aber die Folge dieses Anfangs einer *Fuge* insonderheit schwer ist, dabey auch noch unterschiedenes, in Ansehung der *Modulation* und Ausführung *Thematis* in denen andern Stimmen, zumercken ist, so sind folgende drey *Figuren* zur Auszierung der *Fuge* sonderlich zu wißen nöthig.
1.) *Repercussio.*
2.) *Augmentatio.*
3.) *Contrapunctus duplex* (45).

Eigentlich ist es erst Fr. W. Marpurg, der den Katalog der fünf, eine Fuge konstituierenden Teile aufstellt; danach sind mit Führer und Gefährte als Äquivalenten für dux und comes die beiden wichtigsten Bestandteile einer Fuge gemeint, zu denen noch der Wiederschlag, die Gegenharmonie und Zwischenharmonie hinzuzuzählen sind (vgl. *Abh. von d. Fuge* I, Bln 1753, 17f.). Dieser Katalog wird (allenfalls mit numerischen Erweiterungen) in der Folgezeit von den meisten Autoren übernommen.

(3) Im Unterschied zu Definitionen der zuerst nachweisbaren Bezeichnungen (vox) antecedens-consequens und auch diverser anderer Synonyme (vgl. unten, V.) tritt bei Bestimmungen des Terminuspaares dux-comes und seiner fremdsprachigen Äquivalente (Führer-Gefährte, guida, guide) darüber hinaus ein Aspekt der Vermenschlichung zutage. Angesichts der durchgängigen Präsenz beider Stimmen im 2st. Kanon oder des beinahe permanenten Sich-gegenseitig-Abwechselns der zwei wichtigsten Teile in der Fuge greift J. Mattheson zur Metapher eines Wetteifers oder Luststreites zwischen diesen beiden mit dux und comes bezeichneten und als den beiden Hauptkämpfern personifizierten Bestandteilen einer solchen Kompos.:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Eine jede Fuge hat so zu reden zween Haupt-Kämpffer, welche die Sache mit einander ausmachen müssen. Der eine heißt Dux, der

andre Comes ... Den Anführer, oder Ducem, begleitet sein Gefährte, oder Comes. Doch geschiehet diese Nachfolge oder Begleitung in unterschiedlichen Klängen, um dadurch eine gewisse Nacheiferung, eine æmulationem oder einen Lust-Streit auszudrücken ... (367).

(4) Ansonsten zeichnen sich die Termini dux und comes jeder für sich genommen durch WENIG KONKRETE UND TEILWEISE KONTRÄRE BESTIMMUNGEN aus, die man im Rahmen eines gewissen Regelkanons (zumal im Blick auf den idealen Fugentypus im Sinne einer lehrbaren Schulfuge) immer wieder aufzustellen versuchte. Von den verschiedenen Konnotationen des Terminus dux ist vorab das Moment des Leicht-Faßlichen und damit Verständlichen zu nennen, das auf einer gewissen Einfachheit des Tonumfanges, der eine Quinte, Sexte oder zumindest eine Dezime nicht überschreiten sollte, sowie der Tonbewegung gründet:

J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. [2]1745): Ich will aber wegen seiner [sc. des Hauptsatzes oder Führers] Einrichtung noch folgende Anmerkungen aus vorstehender Erläuterung machen.
a) Der Hauptsatz einer Fuge soll kurz und leicht seyn; damit man ihn so fort im Gedächtnisse behalten kann.
b) Er soll von allen unnatürlichen, weiten und hüpfenden Sprüngen entfernet seyn; so wie er auch weder allzuhoch noch allzutief seyn, und nur sehr selten den Raum einer Decime überschreiten soll (456);
BernsdorfL II (Dresden 1857), Art. *Fuge*: Die Wahl des Führers ist der wichtigste Punkt; er soll eine kurze, leicht faßliche Periode bilden, die eine klare, kräftige, ungezwungene Harmonie zulasse und einer mannichfaltigen Behandlung fähig sei. Einfache Bewegung und geringer Tonumfang sind zu empfehlen, (der Umfang einer Quinte oder Sexte ist immer der beste) ... (65 f.).

Über die Ausdehnung enthalten die Begriffsbestimmungen von dux in überwiegendem Maße nur vage Angaben; aussagekräftiger sind schon solche Definitionen, bei denen entweder auf die Abhängigkeit vom jeweiligen dargestellten mus. Gedanken oder auf den Konnex von Länge und Imitationsmöglichkeit und somit auf den Aspekt des Leicht-Faßlichen hingewiesen wird:

Fr. W. Marpurg, *Abh. von d. Fuge* I (Bln 1753): Was die Länge des Fugensatzes betrift: so ist dieselbe zwar willkührlich. Doch ist, um gewiß zu verfahren, auf die Beschaffenheit der Zeitmaße dabey zu sehen ... Man kan unterdessen nicht eigentlich bestimmen, wie viele Tacte ein Fugensatz haben soll. Die Veränderung, die Seele der Musik, würde dabey verliehren. So viel aber ist gewiß, daß ein Fugensatz alsdenn lang genung ist, wenn er einen deutlichen vollständigen Gedanken in sich faßt (27 f.);
WolfL (Halle 1787), Art. *Führer*: Führer, dux, ist in der Fuge das Thema, oder der Gesang der Hauptstimme, welche in den andern Stimmen nachgeahmt wird. Dieser Führer muß so eingerichtet werden, daß er in den andern Stimmen genau könne nachgeahmt werden. Daher muß er nicht so lang seyn, daß er nicht im Ganzen leicht faßlich wäre (64).

G. Martini (*Esemplare* II, Bologna 1775) differenziert in Anbetracht der unterschiedlichen Längen der Fugenthemen zwischen dem zugleich auch übergeordneten Begriff Soggetto für ein Thema von mittlerem Umfang sowie Attacco und Andamento für Themen von sehr knappem bzw. ausgedehnterem Umfang (VIII; vgl. das Zitat → *Subiectum* IV. (1)(b)).

Hingegen bestehen in der Bestimmung des dux hinsichtlich der Schlußbildung ganz konkrete, wenngleich divergierende Auffassungen; einerseits solle dux kein Gebilde mit einem förmlichen Schluß benennen, namentlich aus dem Grunde, weil solche zwischenzeitlichen Schlußbildungen dem Wesen der Fuge als einer Flucht widersprächen:

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Das allerbeste ist, wenn der Fugen-Satz so eingerichtet wird, daß man die förmlichen Schlüsse lieber gar dabey vermeidet, und die Schrancken desselben so zu setzen weiß, damit kein recht-eigentlicher Absatz erfolge: maassen die Ruhestellen in Fugen und Contrapuncten gar nicht zu Hause gehören; sondern solche Fremdlinge sind, daß sie sich schwerlich eher melden, noch in eigner Gestalt sehen lassen dürffen, als bis die gantze Jagt zu Ende läufft (368).

Andererseits solle der Begriff dux nur einen Satz oder eine Periode bezeichnen, die, um verständlich zu sein, einen bestimmten Schluß aufweisen müsse:

Scheibe, *op. cit.*: e) Ein Hauptsatz einer Fuge soll ein einziger periodischer Satz, oder vielmehr eine völlige Periode seyn, die aber nur aus einem einzigen Satze besteht.
f) Es muß also geschlossen, und folglich verständlich seyn, damit er dem Gehöre völlige Genüge leiste; er würde sonst nicht ganz und vollständig, und zu einer Periode geschickt seyn (457).

Der Terminus comes impliziert allgemein die Bestimmung als zeitlich versetzt eintretende Wiederholung des mit dux bezeichneten Gegenstandes, also entweder der im Kanon vorangehenden Stimme oder des Themas einer Fuge. Aus dieser zweifachen Explikation des Begriffs dux resultieren auch für den Begriff comes bei der genaueren Bestimmung der Art der Wiederholung gewisse Unterschiede: handelt es sich (auf den Kanon bezogen) um die gleiche oder ähnliche, auf derselben Tonstufe wie der Dux oder auf einer anderen eintretende Wiederholung, so (in der Fuge) zwar ebenfalls um die unveränderte oder – was häufiger der Fall ist – ähnliche, aber notwendigerweise auf andere Tonstufe als der Dux einsetzende Wiederholung. Welchen Bedeutungsumfang etwa der auf die neuere Fugenform gemünzte Begriff comes als Bezeichnung der „ähnlichen Wiederhohlung" des mit dux benannten Fugenthemas hat, expliziert Marpurg an folgender Stelle:

Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos., Anhang (Bln 1760): Der Gefährte ist ... nichts anders, als eine ähnliche Wiederhohlung des Führers in einer versetzten Tonart. Zur Erhaltung dieser Aehnlichkeit ist nicht genung, daß die Noten des Gefährten den Noten des Führers in Ansehung der Figur und Geltung gleich gemachet werden (1); daß kein Modus mit dem andern vertauschet, und aus einem harten nicht ein weicher gemachet werde (2); daß eben diejenige Tactart in beyden Sätzen verbleibe; und daß alle darinnen etwann vorkommende Pausen und übrige Figuren nachgeahmt werden. Es gehört hauptsächlich zur Aehnlichkeit der Wiederhohlung, daß die Intervallen, die im Führer gewesen, auch im Gefährten, und zwar in eben derjenigen Proportion erscheinen, zum Exempel daß an demjenigen Orte der Melodie, wo der Führer einen halben Ton, oder ganzen Ton, eine Terz, Quarte, oder Quinte, und so weiter gehabt, der Gefährte ebenfals einen halben oder ganzen Ton, eine Terz, Quarte oder Quinte haben müsse; und, daß wenn diese Terz im Führer groß gewesen, sie ebenfals im Gefährten groß seyn müße, und so weiter. Das heißt: Der Gesang des Gefährten muß dem Gesange des Führers ähnlich gemacht werden (307).

Ungeachtet der verschiedenen Ausprägungen eines Comes dem Dux gegenüber entsprechend der jeweiligen Kompositionsart (ob im Kanon, der fuga legata oder sciolta, in der Fuge oder in der Imitation) schält sich im Laufe der Zeit hinsichtlich der Identität bzw. Nicht-Identität von Dux und Comes als Bestimmung des Terminus comes das Ideal heraus, daß der Comes dem Dux so nachfolgen solle, wie dieser vorausgegangen sei; genauer ist mit dieser Begriffsbestimmung von comes als möglichst getreuer Nachahmung des Dux gemeint, daß die fuga bzw. Fuge – in diesem Fall also eher vokabular als Flucht oder Einander-Jagen verschiedener Stimmen verstanden – um so vollkommener sich darstelle, je weniger Differenzen zwischen den mit den Namen comes und dux belegten Gegenständen bestehen, ein Gedanke, den namentlich Scheibe artikuliert:

Compendium Musices Theoretico-practicum (hs. um 1730): Sie [sc. die Fuge] bestehet aber eigentlich aus zwo Haupt-Stükken, nemlich anfangs erscheinet *Dux* und dieser führet das *Directorium*, und gehet mit denjenigen Noten oder Tackten, die das Thema vorstellen, voran: nach diesen folget *Comes*, welcher den *Ducem* in ein ander *Intervallum transponirt*, und wie übrigens dieser vorangegangen, nachmachet. Je weniger oder wenn gar keine Veränderungen als nur, so viel *Comes* von Natur erfordert, vorhanden sind, je vollkommener soll auch die *Fuga* seyn (ed. P. Benary, 44); vgl. den entsprechenden Passus im *Critischen Mus.*, 457.

Ebenfalls schon früh werden die Bestimmungen des Terminus comes durch ein anderes Idealbild hinsichtlich des Einsatzabstandes des so genannten Gegenstandes von dem mit dux bezeichneten geprägt. G. Zarlino läßt die Frage, wann die consequente nach der guida einsetzen solle, eigentlich noch unbeantwortet; vielmehr regt er im Rahmen der Kanontechnik der Variation halber größere Abstände an:

Istitutioni harmoniche (Venedig 1558): Et perche quelle Fughe, che si fanno distanti l'vna dall'altra per spacio, o tempo di vna Pausa di Minima, o di vna Semibreue et di alcune altre ancora; per la loro vicinità sono più intelligibili: percioche dal sentimento sono facilmente comprese; però si sforzarono li Musici di fare, che le parti delle lor cantilene fussero più vicine nella Fuga, o Consequenza, che fusse possibile. Ma il troppo continouare cotal vicinità fece, che si cascò in vn certo modo commune di comporre, che al presente non si ritroua quasi Fuga, chenon sia stata vsata mille migliaia di volte da diuersi Compositori. La onde accioche nelle nostre cantilene si oda qualche varietà, si sforzaremo di vsar più di rado la Fughe cosi vicine et vnite; et si allontaneremo alquanto da quelle Consequenze, che sono tanto communi; et cercaremo con ogni nostro potere di fare delle Fughe, che siano più noue: Conciosia che quando faremo la Guida et il Consequente alquanto distanti l'vno dall'altro, per tre Pause di Minima, ouero per cinque, o per altre simili; verremo senza dubbio, a far qualche noua variatione (213 f.).

Demgegenüber besagt die von S. Calvisius vorgetragene These schon eindeutig, daß je früher der Comes dem Dux im Kanon nachfolge, desto besser die fuga, auch hier buchstäblich als Flucht gemeint, zu hören sei:

Melopoiia sive Melodiae Condendae Ratio (Erfurt 1592): Quo propius autem comes Ducem consequitur, eo melior Fuga existimatur. faciliùs enim sentitur et ab auribus observatur ... (H 5).

Diesen dem Terminus comes inhärenten Aspekt als baldmögliche Wiederholung des Dux tradiert beispielsweise Anfang des 18. Jh. noch J. G. Walther:

Praecepta d. Mus. Compos. (hs. 1708): Wie lang der *Dux* am *tacte* seyn soll, wird dem *Componisten* anheim gestellet, jedoch, wird insgemein und recht davor gehalten, daß, ie eher und geschwinder der *Comes* seinen *Duci* folge, ie beßer sey die *Fuga* zu hören (ed. Benary, 184).

Auf die neuere Fugenform bezogen hat diese Bestimmung des Terminus comes jedoch keine Geltung mehr; hier ist lediglich die Rede von comes als Bezeichnung der nach dem Schluß des Dux einsetzender Wiederholung:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. [2]1792), Art. *Gefährte*: Also tritt der Gefährte allemal am Ende des Führers ein ... (330 a).

V. Neben dem lat. Begriffspaar dux-comes mit seinen fremdsprachigen Äquivalenten und der noch vor ihm nachweisbaren Paarung (vox) antecedens-consequens existieren in der Literatur DIVERSE ANDERE SYNONYME FÜR DUX UND COMES als Bezeichnungen entweder für die anfangende und nachfolgende Stimme in einer Imitation oder einem Kanon oder für das Thema und seine Antwort in der Fuge.

(1) An erster Stelle ist das ital. Begriffspaar PROPOSTA-RISPOSTA mit seinen entsprechenden Äquivalenten zu nennen, wobei sich proposta vom lat. propositio, Vorstellung, Hauptsatz, Vordersatz (in einem Syllogismus) herleitet und das nebenbei in der Formulierung „rispondere a proposta" auch ‚Frage' bedeuten kann, und risposta vom lat. responsio, Antwort. Beide Ausdrücke sind in direkter Verbindung mit dem Dialog zu sehen, der allgemein als mus. Struktur in Analogie zur gesprochenen Wechselrede zu allen Zeiten Anwendung fand und als eigenständige Gattung im 16./17. Jh. zu besonderer Blüte gelangte. So lassen sich proposta und risposta zu einem feststehenden Begriffspaar zusammengefügt seit dem frühen 17. Jh. als Bezeichnungen für den ersten, fragenden und zweiten, antwortenden Chor in einem mus. Dialog oder Echo nachweisen:

N. Gengenbach, *Musica nova, Newe Singekunst* (Lpz. 1626): *Proposta*) Ist in einem Echo ... der erste Chor (Propositio.) *Risposta*) Ist im Echo der andere Chor / (Responsio) der dem ersten antwortet oder nachsinget (148);
Chr. Demantius, *Isagoge artis mvsicae ad incipientivm captvm maxime accommodata* ... ([Nürnberg 1607] Freiberg i. S. [8]1632), Appendix: *Proposta* ist in einem *Dialogo* oder *Echo* der fragende Chor ... *Risposta* ist in einem *Dialogo* oder *Echo* der *respondirende* Chor / oder welcher in einem *Echo* still und *submisse musiciret* wird (zit. nach: H. H. Eggebrecht, *Ein Musiklexikon von Chr. Demantius*, Mf X, 1957, 57).

Diese Definition wird nicht nur von Th. B. Janowka (*Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae*, Prag 1701) und BrossardD 1703 wiederholt, sondern auch noch von J. G. Walther:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Proposta*: Proposta [*ital.*] Propositio [*lat.*] heist in einem musicalischen Gespräch die fragende Stimme oder der fragende Chor (500 a);
ibid., Art. *Riposta*: Riposta oder Risposta (*ital.*) Responsio (*lat.*) ist in einem Dialogo die antwortende Stimme oder dergleichen Chor (528 b).

Allein begegnet der Ausdruck risposta im ausschließ-

lich mus. Zusammenhang zuvor schon Mitte des 16. Jh. als Synonym für den damals den Kanon bezeichnenden Terminus fuga; die den Aspekt des Beantwortens in einer solchen Kompos. hervorkehrende Bedeutung von risposta kennt etwa G. Zarlino, der für die antwortende Stimme in einer fuga bekanntlich die Bezeichnung consequente einführt (vgl. oben, III. (2)):

Istitutioni harmoniche (Venedig [1558] ³1573) III, 54: Et tal modo di far cantare le parti in cotal maniera da i Prattici diuersamente è stato nominato ... l'hanno chiamato Fuga; alcuni Risposta; percioche tra loro cantando par che l'una parte all'altra quella istessa modulatione rispondi con proposito ... (257).

Diesem Wortgebrauch folgen noch P. Pontio (*Ragionamento di Musica*, Parma 1588) und G. Diruta (*Il Transilvano*, Venedig 1593-1609), während A. Berardi, der für die beiden Stimmen im Kanon oder Thema und Antwort in der Fuge die damals üblichen Ausdrücke guida und conseguente nimmt, den Ausdruck rispondere auf die Musik bezogen sogar in ganz umgreifendem Sinne verwendet für das Prinzip des Antwortens:

Docvmenti armonici (Bologna 1687): Comminciarò dalla fuga reale, & è quella, nella quale le parti realmente rispondono alla guida, ouero soggetto, non solo per lo medemi interualli, mà anco per tuono, e semituono, e sono simili di figure (36).

Gegen die Verwendung von risposta bzw. franz. réponse in diesem allgemeinen Sinne von repercussio oder Beantwortung im mus. Kontext wendet sich J. Mattheson; seiner Auffassung nach ist diese etwa im WaltherL anzutreffende eigentliche Bedeutung von risposta relativ ungebräuchlich. Vielmehr stelle risposta das ital. Äquivalent zu dem franz. réponse dar, wie es etwa bei J.-Ph. Rameau (*Traité de l'harmonie*, Paris 1722, 366ff.) als figürliche Benennung des „antwortenden" Nachsatzes im Kanon oder der Fuge, also in eingeschränkter Bedeutung, Verwendung finde:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Im Frantzösischen Reponse, im Italienischen Risposta, bedeuten eigentlich eine Antwort. So wird in Fugen und fugirten Sachen derjenige Nachsatz figürlich genennet, welcher auf dem Vorsatze folget, und denselben gleichsam beantwortet ... Daß aber die nur antwortende Stimme, oder ein antwortender Chor in einem blossen Gespräche, eigentlich eine Risposta heisse, wie im Waltherischen Wörter-Buche stehet, habe vorher nie gehöret: glaube auch, daß die erwehnte figürliche Bedeutung dieses Wortes in der Ton-Kunst weit grössern Gebrauch habe, als die vorgegebene eigentliche ... Rameau braucht das Wort Reponse in dem Verstande, darin wir es nehmen, zweimahl (367f.).

Spätestens seit dem ersten Drittel des 18. Jh., vor allem mit Rameaus *Traité*, sind demnach risposta bzw. franz. réponse oder engl. answer in ihrer von da an gültigen Bedeutung als Bezeichnungen der zweiten Stimme im Kanon oder der Fuge präsent, allerdings noch ohne ihre jeweiligen Pendants. So stellt J. Chr. Pepusch (*A Treatise on Harmony*, London [1730] ²1731) dem Begriff „Answer" die Bezeichnungen „*Guide* or *Leader*" (79) bzw. „Leading Part" (80) gegenüber. Auch in Fr. W. Marpurgs umfassender Fugenabh. finden sich in der Vielzahl von Äquivalenten und Synonymen für Führer und Gefährte als ital. Bezeichnung nur risposta und als franz. réponse, anstelle von proposta bzw. demande als entsprechenden Gegenbegriffen jedoch guida bzw. sujet (vgl. das Zitat oben, III. (4)). Im Dtsch. taucht die Bezeichnung Antwort frühestens Mitte des 18. Jh. auf, zuerst allerdings bloß als Übers. des ital. risposta:

M. Spieß, *Tract. mus. compositorio-pract.* (Augsburg [1745] dtsch. Ausg. 1746): Nemlich, *Risposta* (Antwort) ist eben, was Comes (43 a).

Selbst Marpurg nennt für den Terminus Gefährte noch nicht das dtsch. Synonym Antwort. Vielmehr handelt er, wie auch schon Scheibe vor ihm im *Critischen Mus.*, im Zusammenhang mit der zweiten Stimme bzw. der Themenbeantwortung noch ausdrücklich von einer Wiederholung der ersten Stimme (vgl. oben, III. (4)). Als feststehender und eigenständiger Terminus ist Antwort erst im Art. *Fuge* in Sulzers *Theorie d. Schönen Künste* und in dem von Vogler verfaßten Art. *Fuge* in der *Dtsch. Encyclopädie* nachweisbar:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* (Bd. II, Lpz. ²1792), Art. *Fuge*: Der Gefährte wird auch die Antwort genennt, weil die zweyte Stimme gleichsam das Echo oder die Antwort der ersten ist (275 a);
Abt Vogler, Art. *Fuge*, in: *Dtsch. Encyclopädie* X (Ffm. 1785): Der nachahmende Gesang der zweyten Stimme heißt der Gefährte der ersten Stimme oder *Comes*, was man zum Unterschiede der melodischen oder harmonischen Wendung, wodurch er sich vom ersten Gesange oder Vortrage sondert, die Antwort oder der zweyte Gesang nennen sollte ... (629 b).

Und erst im 19. Jh., etwa in G. Schillings *Encyclopädie*, wird vom Begriff Beantwortung als Fachausdruck im Zusammenhang mit der in einer anderen Stimme erscheinenden und auf anderer Tonstufe einsetzenden Wiederholung des Fugenthemas Gebrauch gemacht:

A. B. Marx, Art. *Gefährte*, in: G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* III (Stuttgart 1836): Aus dem Artikel Fuge wissen wir, daß das Fugen-Thema, nachdem es von einer Stimme zuerst vorgetragen ist, von einer zweiten wiederholt (oder, nach dem Kunstausdrucke, beantwortet) wird (158).

Schillings *Encyclopädie* behandelt also den in Frage stehenden Gegenstand noch unter dem Stichwort *Gefährte*, enthält daneben aber auch einen eigenen, ebenfalls von Marx verfaßten Art. *Antwort*:

ibid. I (Stuttgart 1835): Antwort (Beantwortung) wird in der Fuge der Eintritt des Themas genannt, mit dem eine Stimme der andern, mit dem Thema vorangegangen, sich anschließt. Regelmäßig geschieht dies mit dem Gefährten, wenn der Führer, – oder mit diesem, wenn der Gefährte vorangegangen ist, in unregelmäßigen (oder freiern) Wiederschlägen können auch Führer und Führer, Gefährt' und Gefährte einander antworten; stets aber kann nur unter zwei Stimmen von Antwort die Rede seyn, die zu einander in der Beziehung der anführenden und sich anschließenden stehen (238f.).

Indem man das der Sprache genuine Prinzip des Dialogs auch auf die Fuge mit ihren zwei oder mehreren selbständigen und miteinander korrespondierenden Stimmen überträgt – bezeichnenderweise umschreibt Mattheson noch 1739 mit Blick auf das ‚redende Prinzip' in der Musik, aber sicherlich auch in Erinnerung an die wichtige Rolle des Dialogs in der Musik

in den beiden vorangegangenen Jh. die Fuge mit „Wechsel-Gesang" (*op. cit.*, 367) – und die nachfolgende zweite Stimme bzw. Wiederholung des Themas in einer anderen Stimme als „Antwort" auffaßt, kann die anfangende erste Stimme bzw. das Thema einer Fuge als „Frage" verstanden werden:

Schilling, *Der mus. Sprachmeister* (Tübingen 1840), Art. *Antwort*: *Antwort*, oder Beantwortung, wird in der Fuge der Eintritt des Themas genannt, mit welchem eine Stimme der andern, die mit demselben Thema schon voranging, sich anschließt, so daß gleichsam das Thema, wo es zuerst erklingt, als Frage, und so es eine andere Stimme wiederholt, als Antwort auf diese Frage erscheint (14).

Demgegenüber kritisiert F. Hand die Verwendung des Begriffs Antwort, da das Thema nicht als Frage aufgefaßt werden könne:

Aesthetik d. Tonkunst II (Jena 1841): Selbst der herkömmliche Namen der Antwort ward nicht schicklich gewählt, da das Thema nicht für eine Frage genommen werden kann (317).

In der dtsch. Musiktheorie wird seit Mitte des 19. Jh. die Bezeichnung Antwort in den meisten Fällen als Pendant den Begriffen Thema oder Subjekt zugeordnet:

E. Krüger, *System d. Tonkunst* (Lpz. 1866): Die spätere Fugenlehre stellt in gleichem Sinne entgegen dux und comes = Führer, Gefährte oder wie Neuere sagen: Thema und Antwort (354).

Festzuhalten gilt also, daß der Ausdruck risposta (oder eines seiner fremdsprachigen Äquivalente) im mus. Kontext häufig allein, ohne direkte Korrelate erscheint, gelegentlich auch in anderer Bedeutung. Für die Paarung proposta-risposta hingegen existieren innerhalb der Terminologie der Fugenkompos. nur wenige Belege. Einer der ersten Autoren, die proposta-risposta als zweites feststehendes Begriffspaar (neben guida-conseguente) für die erste und zweite Stimme im Kanon oder der Fuge verwenden, scheint G. Martini zu sein:

Esemplare II (Bologna 1775): Siccome la *Fuga* è composta di *Proposta*, e di *Risposta*, come si deduce dalla Definizione descritta ... (VII).

Schon hier wie in der Folgezeit begegnet freilich die neuere Paarung proposta-risposta häufiger als die ältere guida-conseguente; so nennt L. A. Sabbatini proposta-risposta ausdrücklich die geeignetsten Bezeichnungen für das „sentimento" einer Fuge:

Trattato sopra le fughe mus. (Venedig 1802): Ma siccome tutti questi Nomi [sc. soggetto, tema, proposta] tendono allo stesso fine, ch'è la ricerca di un'adequata Risposta a quanto essi propongono; così noi adotteremo piuttosto il terzo, e diremo *Proposta*, e *Risposta* ... (1).

Auffallenderweise werden sogar im deutschsprachigen Raum proposta und risposta seit Mitte des 19. Jh. als Terminus-Paar bevorzugt, im einen Fall für die zwei Stimmen in einer Imitation (während für den speziellen Fall der Fuge andere, sozusagen modernere Bezeichnungen gewählt werden):

S. W. Dehn, *Lehre vom Contrapunkt, d. Canon u. d. Fuge*, bearbeitet von B. Scholz (Bln 1859): Einen solchen melodischen Satz endlich entweder in gleicher oder verschiedener Tonhöhe unmittelbar nach einander in verschiedenen Stimmen hervorbringen, heisst ihn „Nachahmen" oder „Imitiren". Hieraus geht hervor, dass zur Nachahmung mindestens zwei Stimmen vorhanden sein müssen, eine, welche den melodischen Satz zuerst bringt, welche nachgeahmt wird, „*Proposta*" genannt, und eine, welche nachahmt, „*Risposta*" (38);
A. von Dommer, *Elemente d. Musik* (Lpz. 1862): Bei der einfachsten Art der Nachahmung schweigt die Proposta, nachdem die ihren Gesang vorgetragen hat, während die Risposta antwortet, woraus ein Wechselspiel der Stimmen hervorgeht ... (145).

Im anderen Fall will man, wie etwa L. Bussler, die ital. Paarung proposta-risposta, die „hergebrachter Weise" das Thema und seine Nachahmung im Kanon bezeichnen, auch bloß darauf beschränkt wissen:

Contrapunct u. Fuge im freien (modernen) Tonsatz (Bln 1878): Wir nennen hergebrachter Weise das Thema des Canons: Proposta, die Nachahmung: Risposta. Diese Bezeichnungen werden zwar auch auf die gewöhnliche Art der Nachahmung angewendet, doch bedienen wir uns ihrer hier ausschliesslich für den Canon (52).

Einen der ganz wenigen Belege für das franz. Begriffspaar demande-réponse verzeichnet das Castil-BlazeD, das für jeden Ausdruck einen eigenständigen Art. aufweist; vorab auf die Fuge oder sonstige Kompos. mit Imitationen limitiert, wendet der Autor dabei beide Bezeichnungen auch schon im ganz umfassenden Sinne an:

Castil-BlazeD (Paris [1821] [2]1825), Art. *Demande*: Demande, s. f. ou *proposition*. On appelle quelquefois ainsi, dans une fugue ou dans tout autre morceau où l'imitation est employée, le sujet que l'on propose à imiter: et la phrase qui y correspond se nomme réponse. Cette phrase proposée se nomme aussi le *sujet*, le *motif*.
La *demande* et la réponse se rencontrent aussi dans des morceaux de musique non fugués, et qui n'offrent pas même la simple imitation (I, 176);
Art. *Réponse*: Réponse, s. f. C'est, dans une fugue, la rentrée du sujet par une autre partie, après que la première l'a fait entendre; mais c'est surtout, dans une contrefugue, la rentrée du sujet renversé de celui qu'on vient d'entendre.
La phrase qui précède la *réponse* s'appelle la *demande*, et est parfaitement symétrique avec elle (II, 217).

(2) Gleichbedeutend mit dux werden ohne direkte Gegenstücke die drei Begriffe Subjekt, Phonagogus und Thema verwendet. Der Terminus SUBJEKT mit seinen entsprechenden Äquivalenten ist hier nicht gemeint in seiner allgemeineren Bedeutung als soggetto-Begriff zur Bezeichnung der kompositorischen Grundlage eines kontrapunktischen Satzes, etwa des Kanons oder der Fuge (→ *Subiectum* III.). Vielmehr ist gefragt nach den Fällen, in denen Subjekt seit der 1. Hälfte des 17. Jh. gleichbedeutend mit dux bzw. einem der Äquivalente gebraucht wird, etwa von S. de Caus –

Institution harmonique (Ffm. 1615): Apres dessus lesdites notes de la deuxiesme partie, dite Consequente, l'on continuera le subiect, autrement dit Guide, en sorte qui soit fait de bonnes consonnantes, contre la Consequente, iusques à ladite sisiesme mesure (40) –,

oder von L. Zacconi, der in der Erläuterung eines Notenbeispiels die Angabe macht: „Soggetto, cioè Gvida" (*Prattica di mvsica* II, Venedig 1622, 132). Während Berardi ebenfalls guida und soggetto einander gleichsetzt (*op. cit.*, 36), identifiziert Martini auf gleiche Weise die Begriffe proposta und soggetto (*op.*

cit., vgl. besonders den Abschnitt *Del Soggetto, o sia Proposta* [Bd. II, VII f.]). Vor allem in der franz., aber auch in der dtsch. Musiktheorie (vgl. die zweisprachigen Ausgaben von A. Reichas *Cours de Compos. mus. ... Vollständiges Lehrbuch d. mus. Compos. ...*, Wien o.J. [1832], und L. Cherubinis *Theorie d. Contrapunktes u. d. Fuge. Cours de Contre-point et de Fugue*, Lpz. u. Paris o.J. [1835]) wird als Gegenbegriff zu réponse bzw. Antwort häufig der Ausdruck sujet bzw. Subjekt als Synonym für dux gebraucht.
Anscheinend keinen begriffsgesch. Hintergrund weist das zweite Synonym für dux, PHONAGOGUS, auf; dieser latinisierte Ausdruck (von griech. φωνή, Stimme, Klang und ἀγωγός, Führer) ist vermutlich in Anlehnung an die Vokabel phonascus gebildet, die im griech. Altertum, aber auch noch im 16./17. Jh. gängige und – wie der entsprechende Art. im WaltherL nahelegt – bis in die 1. Hälfte des 18. Jh. hinein bekannte Bezeichnung für einen „Sang-Meister, der andere im Singen unterrichtet; it. der eine Melodie verfertigen kan" (WaltherL, Lpz. 1732, 478 b). Die Benennung Phonagogus begegnet 1650 bei A. Kircher; der aus den Ausführungen resultierende Eindruck, als handele es sich bei Phonagogus um ein geläufiges griech. Äquivalent für dux – der Ausdruck erscheint bei Kircher auch als φωνόγωγος geschrieben –, trügt indessen, ist Phonagogus hier doch wohl eher in seiner rein vokabularen Bedeutung aufzufassen, um einen Stimm(en)führer zu benennen, der die anderen Stimmen in einem Kanon leitet, und somit eine vielleicht von Kircher selbst vorgenommene nachträgliche Übertragung der lat. Vokabeln dux und vox antecedens ins Griech.:

Musurgia universalis (Rom 1650): Prima vox dicitur Phonagogus siue dux, italicè la guida, siue vox antecedens, altera consequens (I, 368).

Nach Janowka (*Clavis ...*, loc. cit., 49 u. 51) wird die Bezeichnung Phonagogus im genannten Sinne nur gelegentlich erwähnt; gleichwohl weisen sowohl das JeittelesL als auch das Mendel/ReißmannL Mitte des 19. Jh. noch einen eigenen Art. *Phonagogus* auf:

JeittelesL (Wien 1839), Art. *Phonagogus*: Phonagogus (von φωνη, Stimme, und αγωγη, Führung) hießen die älteren Tonlehrer den Hauptsatz oder Führer in der Fuge (II, 186);
Mendel/ReißmannL VIII (Bln 1877), Art. *Phonagogus*: Phonagogus (griech.), der Hauptsatz, das Thema (Führer) der Fuge (84).

Für den letzten in diesem Zusammenhang zu behandelnden Terminus THEMA als Synonym für dux gilt dieselbe Einschränkung wie bei dem zuerst genannten Begriff Subjekt. Mithin ist auch hier weder die schon Anfang des 17. Jh. bei J. Nucius und J. Thuringus zu bemerkende allgemeine Anwendung des Themen-Begriffs auf imitatorische oder kanonische Sachverhalte in Kompos. noch die spezielle auf den Kanon und die Fuge als spezifischen Kompositionsformen gefragt, sondern die Gleichsetzung der Termini dux und Thema, die sich eigentlich erst in der 1. Hälfte des 18. Jh. nachweisen läßt (vgl. den Beleg im WaltherL 1732, zit. oben, III. (4)), in Walthers Nachfolge etwa bei Scheibe (*Critischer Mus.*, loc. cit., 455) oder bei Marpurg (*Abh. von d. Fuge* I, Bln 1753, 17). Im 18. Jh. noch selten verwendet, erlangt der Ausdruck Thema dann im 19. Jh. entscheidende Wichtigkeit in der Terminologie der Fugenkompos.: diese Entwicklung gründet sich zum einen auf dem Bedeutungswandel des Terminus dux von seiner ursprünglichen Verwendung als Bezeichnung der vorangehenden Stimme in einem Kanon zu seiner neueren als Bezeichnung des Themas einer Fuge; zum anderen ist diese Tendenz im Zuge der allmählichen Preisgabe des Terminus Führer im dtsch. Schrifttum überhaupt zu sehen. Bereits J. N. Forkel (*Ueber J. S. Bachs Leben, Kunst u. Kunstwerke*, Lpz. 1802) und A. Reicha (*Ueber d. neue Fugensystem ...*, Wien 1805) vermeiden die Vokabel Führer und stellen statt dessen die Begriffe Thema und Gefährte gegenüber. Quasi einen Endpunkt der angezeigten doppelgleisigen Entwicklung markiert Schillings *Encyclopädie* mit ihrem Art. *Fugenthema* (anstelle von *Führer*).

(3) Im dtsch. Musikschrifttum lassen sich seit dem 2. Drittel des 18. Jh. für die Bezeichnung Führer die mit dem Grundwort -satz gebildeten Komposita FUGENSATZ, HAUPTSATZ, VOR(DER)SATZ ODER EINFACH SATZ nachweisen. Der Gebrauch solcher Ausdrücke mag nicht allein der Verdeutlichung dienen, daß mit dem Thema einer Fuge, dem „soggetto", etwas (vom Komponisten) Gesetztes zugrunde liegt; entsprechend gibt L. Mizler in seiner Übersetzung von J. J. Fux' *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) die lat. Ausdrücke thema und subiectum mit dem dtsch. Begriff Satz wieder (*Gradvs ad Parnassvm oder Anführung zur Regelmäßigen Mus. Compos.*, Lpz. 1742, 139). In diesem Fall ist auch auf eine zu jener Zeit anscheinend allgemeine Neigung zu Komposita mit demselben Grundwort -satz hinzuweisen, wie andere Bezeichnungen bestätigen, von denen an dieser Stelle allein, nämlich als ebenfalls der Terminologie der Fugenkompos. zugehörige Begriffe, Gegensatz (als Synonym für das gewöhnlich Kontrapunkt genannte Kontrasubjekt) und Zwischensatz (als Synonym für das mit Zwischenspiel identische Divertissement einer Fuge) genannt seien. Marpurg vereinigt in seiner Definition des Führers in der *Abh. von d. Fuge* mehrere dieser Ausdrücke (vgl. das Zitat oben, III. (4)). Analog zur Bestimmung des Führers als dem zugrunde liegenden Satz, der die Fuge anhebt, nennt Marpurg den Gegenstand auch Fugensatz, ein seit 1737 nachweisbarer Ausdruck:

J. Mattheson, *Kern Melodischer Wißenschafft* (Hbg 1737): Wenn man nun weiß, mit welchen Klängen ein Thema oder Fugen-Satz anfangen könne, so wird es auch nöthig sein zu sagen, wie dessen Schluß oder Abbruch ungefehr beschaffen seyn möge (145).

Der der Rhetorik entstammende Begriff Hauptsatz, der dort als Hauptsatz einer Rede gewöhnlich Thema oder Proposition genannt wird (vgl. AdelungW 1796, 1018), findet sich namentlich bei Scheibe (vgl. das Zitat aus dem *Critischen Mus.*, 455, oben unter IV. (2)).
Synonym mit Gefährte und damit zugleich als Pendant zu Vor(der)satz oder auch Hauptsatz begegnet der Ausdruck NACHSATZ, wobei gerade im Begriffspaar Vor(der)satz-Nachsatz zum Ausdruck gebracht wird, daß der mit Vor(der)satz benannte dux und der mit Nachsatz benannte comes nicht als zwei separate

Teile bestehen können, sondern erst dann ihre Geltung erlangen, wenn sie sich zu einem Ganzen zusammenfügen. J. Mattheson stellt im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739, 367) die Ausdrücke Vor- und Nachsatz (vgl. das Zitat oben, V. (1)) und Fr. W. Marpurg im *Anhang* seines *Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.* (Bln 1760) Hauptsatz und Nachsatz gegenüber; letzterer ändert dabei – wie ein Vergleich mit einem Passus aus seiner *Abh. von d. Fuge* von 1753 zeigt (vgl. das Zitat oben, III. (4)) – die Rangfolge der beiden synonymen Termini Nachsatz und Gefährte, steht doch in der späteren Schrift der Begriff Nachsatz im Vordergrund, dem Gefährte als sekundärer beigefügt ist:

Der Nachsatz, sonst Gefährte genannt. So heißt die ähnliche Wiederhohlung des Hauptsatzes in einer andern Stimme, mit versetzten höhern oder tiefern Klängen (303).

Für A. von Dommer bilden die als Vorder- und Nachsatz bezeichneten Führer und Gefährte eine Periode (eine kongruente Ansicht mit dem für die neuere Fugenform konstitutiven Prinzip eines Themas und seiner unerläßlichen Beantwortung im tonalen Sinne):

Elemente d. Musik (Lpz. 1862): Man gebraucht [für Führer und Gefährte] auch die Benennungen Vorder- und Nachsatz, indem Führer und Gefährte gewissermassen zu einer (wenn auch nicht rhythmisch gegliederten) Periode sich zusammenschliessen (195 f.).

(4) Als einzelnes Synonym für Gefährte nennt J. Chr. Lobe singulär Mitte des 19. Jh. die Bezeichnung NACHAHMUNG. Dieser Begriff benennt damit nicht nur einen bestimmten kompositorischen, eben imitatorischen Sachverhalt, sondern bezeichnet auch den imitierenden Gegenstand selbst. Lobe gebraucht zunächst ohne Begründung bei der Beschreibung des Contrapunctus I aus J. S. Bachs *Kunst der Fuge* die Bezeichnungen erste Nachahmung für die gewöhnlich als comes bezeichnete Beantwortung des Themas und zweite Nachahmung für das zweite Erscheinen des gewöhnlich wieder dux genannten Fugenthemas:

Lehrbuch d. mus. Kompos. III (Lpz. 1860): Dieses Thema wird von einer zweiten Stimme . . . nachgeahmt. Wir nennen das *die erste Nachahmung* . . . Vom neunten Takte an erscheint das Thema in einer dritten Stimme . . . Dies nennen wir *die zweite Nachahmung* (8).

Erst im *Anhang* geht Lobe auf diesen Wortgebrauch ein und erklärt ihn mit der gelegentlichen Unsicherheit, ob man mit einer Folgestimme einen Dux oder Comes vor sich habe:

Mit diesen Ausdrücken [sc. Gefährte, Antwort, Comes] wird in allen bisherigen Fugenlehren das bezeichnet, was ich einfach *„erste Nachahmung“* nenne (555);
Ob man in den vorhandenen Fugen einen Führer oder Gefährten vor sich hat, dachte ich, wissen die Theoretiker und weiss ich selbst nur selten mit Bestimmtheit anzugeben; aber dass die Wiedererscheinung des Thema entweder eine vollständige oder unvollständige *Nachahmung* ist, unterliegt in keinem Fall dem geringsten Zweifel. Und siehe da, sobald ich anstatt des Wortes „Gefährte“ oder „Antwort“ den Ausdruck „erste Nachahmung“ setzte, war für mich und meine Schüler jede Unsicherheit, waren namentlich auch die vielen *Ausnahmen* verschwunden, welche jener vertrackte Begriff als unausbleiblichen, nebelhaft wirren Tross hinter sich herschleppt! (558).

Offensichtlich gegen Lobe richtet sich Dommers Kritik (*Elemente d. Musik*, Lpz. 1862, 196), daß die mit comes gleichbedeutende „einfache Bezeichnung Nachahmung“ nicht hinreiche, die zwischen Fugenthema und Antwort bestehende, aufgrund der tonartlichen Verhältnisse spezifische Beziehung auszudrücken (vgl. oben, IV. (1)).
(Zu der von Fr. W. Marpurg [*Abh. von d. Fuge* I, Bln 1753, 18] erwähnten, – und wie er feststellen muß – häufigen Gleichsetzung des Ausdrucks Wiederschlag bzw. repercussio mit Gefährte → *Repercussio* IV. (4).)

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1986

Elektronische Musik

I. Zwischen PHYSIKALISCHER DEFINITION und UMGANGSSPRACHLICHEM GEBRAUCH des Worts elektronisch besteht ein Unterschied; im hierdurch entstandenen Spannungsfeld befindet sich die Bezeichnung elektronische Musik.

II. Elektronische Musik als PRODUKT ELEKTRONISCHER MUSIKINSTRUMENTE. (1) Erste Abgrenzung 1949: die Bezeichnung elektronisches Musikinstrument soll elektrisch angetriebene, mechanische Instrumente aus einer ästhetisch relevanten physikalischen Betrachtung ausschließen. (2) Zweite Abgrenzung ab 1950: die Bezeichnung elektronisches Musikinstrument wird auf Instrumente mit rein elektronischer Schwingungserzeugung eingeschränkt.

III. Elektronische Musik als ERGEBNIS EINES SERIELLEN ORDNUNGSAKTS. (1) Dritte Abgrenzung um 1954: die Bezeichnung elektronische Musik wird unter Zuhilfenahme außertechnologischer Bestimmungsgrößen auf die seriell komponierte, synthetisch im Studio produzierte Musik eingeschränkt. (2) Nach Herbert Eimert verlangt der Begriff elektronische Musik schon von sich aus nach der seriellen Kompositionstechnik; serielle und elektronische Musik sollen sich gegenseitig legitimieren.

IV. Elektronische Musik als PRODUKT JEGLICHER ELEKTRONISCHEN KLANGVERARBEITUNG. (1) Elektronische Musik setzt Ende der Fünfzigerjahre nicht mehr (a) rein-elektronisches Ausgangsmaterial, (b) serielle Materialordnung und (c) das Tonband-Studioverfahren voraus. (2) Elektronische Musik Ende der Sechzigerjahre als Bezeichnung für alle nicht-„angewandten" Produkte elektronischer Klangverarbeitung.

V. Die Bezeichnung elektronische Musik ist nicht allen historisch jeweils möglichen und musikalisch verwirklichten Arten elektronischer Klangverarbeitung offengehalten worden, sondern hat immer wieder in bestimmter Absicht EINENGUNGEN erfahren, die auf den IDEOLOGIECHARAKTER dieser artifiziellen Terminologie verweisen.

I. Ein elektronisches Gerät (so auch ein elektronisches Musikinstrument) ist gemäß PHYSIKALISCHER DEFINITION ein Apparat, in dem die leichte Steuerbarkeit des freien Elektrons durch elektrostatische und elektromagnetische Felder technisch ausgenutzt wird. Schwingende Elektronen sind einfacher zu steuern und zu beeinflussen als schwingende Luftmoleküle. Die freien, steuerbaren Elektronen befinden sich entweder im Vakuum (Elektronenröhre z.B. im Sinustongenerator), in Edelgasen (Glimmentladungsröhre z.B. in Elektronenorgeln) oder in Kristallen (Transistorhalbleiter z.B. in Verstärkern). Elektronik ist ganz allgemein die Physik und Technik, Theorie und Praxis des frei steuerbaren Elektrons. Da Elektrizitätsleitung in Metallen zwar auf der Bewegung von Elektronen beruht, diese jedoch nicht frei steuerbar sind, rechnet sie nicht zur Elektronik. Elektrische Geräte beruhen auf Elektrizitätsleitung und werden u.a. dazu verwendet, Energien zu transportieren und umzuwandeln; in elektronischen Geräten hingegen wird Information gespeichert und transportiert, wobei die Trägerenergie beliebig klein sein kann.

Die Bezeichnung elektronisches Gerät geht im UMGANGSSPRACHLICHEN GEBRAUCH nicht von der physikalischen Definition, sondern von der heute häufigsten Verwendung solcher Geräte aus: der elektrotechnischen Realisation kybernetischer Steuerprozesse. Mit elektronischen Geräten verbindet man deshalb umgangssprachlich Begriffe wie Automation, Präzision, Schnelligkeit, Selbstregulation, Erleichterung (für den Menschen), Fortschrittlichkeit usw.
Die Bezeichnung elektronische Musik entstand beiläufig aus physikalischer Terminologie und wurde, da sie sich vorwiegend an Nicht-Physiker wandte, immer mehr mit umgangssprachlicher Bedeutung in Verbindung gebracht. Umgangssprachliche Bedeutungskomponenten wie Präzision, Fortschrittlichkeit usw. wurden dabei zu kompositionstechnischen oder musikhistorischen Wertmarken. Die physikalische Definition von elektronisch zielt auf Ursache, Theorie und Erklärung, die umgangssprachliche auf Wirkung, Anwendung und Beschreibung derselben Erscheinungen. In diesem begrifflichen Spannungsfeld konnte auch die Bezeichnung elektronische Musik um 1952–54 zu einem musikalischen Terminus gemacht werden.

II. (1) Bis 1949 nennt man in Deutschland Musikinstrumente, deren Schwingungen elektroakustisch verarbeitet und über Lautsprecher wiedergegeben werden, elektrische Musikinstrumente (z.B. Elektrochord, Hammondorgel, Trautonium), unabhängig davon, ob die Schwingungen mechanisch oder elektrisch erzeugt sind. Elektrische Musik ist eine eher beiläufige Bezeichnung entweder für die Musik elektrischer Musikinstrumente oder für den Gesamtkomplex elektroakustischer Produktion von Musik; vgl. die Titel:

O. Vierling, *Eine neue elektrische Orgel*, Deutsche Musikkultur III, 1938; H. Bode, *Melochord – ein neues elektrisches Musikinstrument*, Funkschau XX, 1948; W. Janovsky, *Elektrische Musikinstrumente. Ihre Wirkungsweise und Aufgaben*, Elektrotechnische Zeitschrift LIV, 1933; F. Trautwein, *Elektrische Musik*, Bln 1930; K. A. Wiedemann, *Neue Wege der elektrischen Musik*, Funktechnische Monatshefte 1937.

Die engl. Sprache kennt im Gegensatz zur dtsch. von Anfang an nur das Adjektiv ‚electronic': electronic organ, electronic guitar, electronic instruments und dann auch electronic music; vgl. die Titel:

G. S. Taylor, *The Electone. An Electronic Piano*, Electronics XII, 1939; E. L. Kent, *A New Electronic Musical Instrument*, Journal of Acoust. Soc. Amer. XI, 1939/40; B. T. Miessner, *Electronic Music and Instruments*, Proc. Inst. Rad. Engeneers XXIV, 1936; N. I. Daniel, *Electronic Music*, Communications XX, 1940.

Als W. Meyer-Eppler 1949 erstmals auch im Deutschen für die Bezeichnung elektronische Musikinstrumente eingetreten ist, so hatte er dabei – unter Berufung auf den engl. Sprachgebrauch – vor allem die Absicht, eine Gruppe ihn nicht interessierender Musikinstrumente aus der Betrachtung auszuschließen:

Den überwiegenden Teil der behandelten Geräte stellen Musikinstrumente, die mit rein elektrischer Klangerzeugung und -wiedergabe arbeiten. Sie werden hier, dem angelsächsischen Sprachgebrauch folgend, als elektronische Musikinstrumente bezeichnet, um keine Verwechslung mit den elektrisch angetriebenen Musikinstrumenten aufkommen zu lassen (2).

Wenn Meyer-Eppler, wie sich im Verlauf des Buches herausstellt, die durch Elektromotoren angetriebenen mechanischen Musikwerke (Pianola, Phonola usw.) ausscheidet, so bringt er damit zum Ausdruck, daß diese nicht nur für den Elektroakustiker uninteressant, sondern 1949 auch bereits im wesentlichen historisch überholt sind. Der Gegensatz elektrisch/elektronisch erscheint hier ansatzweise als der Gegensatz von historisch überholt und gültig, ästhetisch wertlos und wertvoll, technologisch uninteressant und interessant.

Der Ausdruck elektronische Musik wird nur beiläufig verwendet; bei Meyer-Eppler 1949 kommt er überhaupt nur im Buchtitel vor. Er ist die sinngemäße Abänderung der früher üblichen und ebenfalls nur beiläufigen Bezeichnung elektrische Musik. Obgleich die Bezeichnung elektrische Musik von einigen Autoren noch längere Zeit beibehalten wird (z. B. H. W. Ulbricht 1952, 69), hat sich doch heute elektronische Musik als Bezeichnung für das PRODUKT ELEKTRONISCHER MUSIKINSTRUMENTE auch über Fachkreise hinaus durchgesetzt. Der deutschsprachige Werbeprospekt für die elektronische Orgel HOHNER-Organet 41 (1970) trägt als Reizwort in der Überschrift „Electronic Music" und in einer Broschüre über YAMAHAs Electone E-3 (1972) heißt es:

Majestätisches Stimmvolumen, volle reiche Klänge, erregende rhythmische Effekte und das revolutionierende ‚Touch Vibrato'. Die Technik elektronischer Musik ermöglicht Ihnen mit der E-3 die lebendige, vibrierende Spielweise großer Meistermusiker zu reproduzieren.

(2) Ein zweites Mal wurde die Bedeutung der Bezeichnung elektronisches Musikinstrument kurz nach 1950 eingegrenzt. Diejenigen Instrumente werden als ‚elektrisch' (W. Meyer-Eppler 1954/55, 88) oder als ‚elektronisch-mechanisch' abgesondert, die noch irgendeinen mechanischen Schwingungserzeuger enthalten (Hammondorgel, HOHNER-Cembalet, Elektrogitarre). Elektronische Musikinstrumente nannte man dann nur noch solche Elektrophone, deren Schwingungen mit Hilfe rein elektronischer Elemente erzeugt wurden (Trautonium, Melochord, moderne Elektronenorgel). Bei dieser zweiten Bedeutungseinengung treten die charakteristischen funktionalen Merkmale der ersten sehr viel plastischer zutage. Die elektronischen Musikinstrumente im neueren Sinn gelten als die historisch fortschrittlicheren, nicht nur weil sie die Mechanik ganz zugunsten der Elektronik verbannt haben, sondern vor allem, weil sie als Generatoren der elektronischen Musik im Sinne Eimerts verwendet werden können. Zudem deutet sich hier bereits die Gleichsetzung von technologischer und musikalisch-musikhistorischer Entwicklung oder Fortschrittlichkeit an. Mit erheblichen Einschränkungen anerkennt Eimert die Bezeichnung elektronische Musik für die Musik elektronischer Musikinstrumente (auch wenn er diese nicht so nennt):

H. Eimert 1953: Die auf solchen elektro-akustischen Instrumenten gespielte Musik kann im technischen Sinne ‚elektronisch' genannt werden (445);
ders. 1954 (I): Obwohl die elektronische Musik auf eine technische Entwicklung von mehreren Jahrzehnten zurückblicken kann, ist sie erst in der jüngsten Zeit in den Gesichtskreis legitimer musikalischer Betrachtung getreten (4).

Durch die Bedeutungseinengung auf Instrumente mit elektronischem Schwingungserzeuger konnte das negative ästhetische Werturteil des formalistischen Avantgardismus, des Kölner Kreises um Eimert, über die französische musique concrète und die amerikanische music for tape durch technologische Argumente verdeckt werden: denn da die musique concrète und die music for tape ‚konkrete' Schwingungen nicht-elektronischer Erzeuger verarbeiten, seien sie nicht elektronische Musik, keine Musik elektronischer Musikinstrumente:

W. Meyer-Eppler 1953: Die hier gegebene Definition der elektronischen Instrumente nimmt zugleich eine Abgrenzung gegenüber ähnlich aussehenden und dem Nicht-Fachmann oftmals schwer unterscheidbaren Klangerzeugungsmechanismen vor. So rechnen wir beispielsweise die bloße elektrische oder magnetische Abtastung mechanischer Schwingungen (Elektroklavier, Elektrocembalo, Elektrogitarre usw.) nicht zur elektronischen Klangerzeugung. Auch die „Musique concrète" des Franzosen Pierre Schaeffer ist keine „elektronische" Musik, da sie reale Schallereignisse (Alltagsgeräusche, exotische Musik) unter Zuhilfenahme elektrischer Aufzeichnungs- und Wiedergabeverfahren nach eigenen Gesetzen gestaltet (5).

Wiederum dient das Wort elektrisch (im Kontrast zu elektronisch) zur Kennzeichnung historisch überholter oder ästhetisch wertloser Produkte; auch musique concrète wird mit elektrischer Musik in Verbindung gebracht:

H. Eimert 1954 (II): Neben der elektrischen Musik, die in der Form von gespielten Schlagern, Fugen oder Konzerten auftritt, gibt es die unkontrollierten elektrischen Klänge, dekorative Klangvorgänge, die für gewisse illustrative Zwecke brauchbar sind. Solche naturalistischen Beigaben sind von der Musik soweit entfernt wie die Natur von der Kunst. Wie weit die Verwirrung auf diesem Gebiet geht, konnte man bei der Vorführung der „Musique concrète" auf den Donaueschinger Musiktagen 1953 feststellen. Viele Kritiker haben diese Darbietungen – eine doppelte Verwirrung! – als „elektronische Musik" bezeichnet (42).

III. (1) Eine dritte und letzte Bedeutungsverengung des Begriffs elektronische Musik haben die Komponisten und Theoretiker des Kölner Studios um 1954 unternommen. Unter elektronische Musik sollte nicht mehr das fallen, was hauptsächlich am Rundfunk mit elektronischen Mitteln gemacht wird: Hörspielmusik und Geräuschkulisse. Elektronische Musik soll eine für neue (avantgardistische) und autonome Musik reservierte Bezeichnung sein. R. Beyer 1954, der sich der Bedeutungsverengung noch bewußt ist, sagt:

Da man mittels der elektronischen Klangerzeugung traditionell musizieren, aber auch Musik von einer ganz neuen Faktur produzieren kann, fallen beide Arten von Musik unter den Begriff elektronische Musik. Es liegt auf der Hand, daß hier darunter jene Bemühungen zu verstehen sind, die auf die Verwirklichung einer neuen Musik ausgehen (35);
K. Stockhausen 1965: Die gute Tradition des Kölner Studios setzt Elektronische Musik gleich mit Neuer Musik (338);
W. Meyer-Eppler 1953: Wurden in den soeben betrachteten Fällen die elektronischen Instrumente in genau der gleichen Weise verwendet wie die üblichen der Interpretation von notierten Kompositionen dienenden Musikinstrumente, so stellt die letzte Gruppe, ... autonome Verwendung der elektronischen Instrumente, den entscheidenden Schritt in musikalisches Neuland dar (6).

Auch nicht mehr jede Musik elektronischer Musikinstrumente konnte daher elektronische Musik sein. Wie einerseits die elektronischen Instrumente nun zu „elektronischen Musizierinstrumenten" oder zu „elektronischen Spielinstrumenten" (G. M. Koenig 1955, 29) umbenannt

werden – selbst das als Tongenerator im Kölner Studio eingesetzte Melochord und Monochord nennt Stockhausen 1959 „elektronisches Spielinstrument" (51) –, so wurde der Terminus elektronische Musik für eine spezifische Handhabung elektronischer Geräte und Instrumente vorbehalten:

W. Meyer-Eppler 1954/55: Dies ist allerdings keine ‚elektronische Musik', sondern allenfalls ‚Musik auf elektronischen Instrumenten', sofern man die Verwendung elektronischer Hilfsmittel in diesem Falle besonders erwähnen will. Von ‚elektrischer Musik' im strengen Sinne wollen wir erst dann sprechen, wenn die elektronischen Schallerzeuger in den Zwang musikalischer Konsequenz einbezogen werden und zu Ergebnissen führen, die den herkömmlichen mechanischen und elektronischen Musizierinstrumenten nicht mehr zugänglich sind (88).

Bei der Definition des Begriffs elektronische Musik tritt neben die technologische (elektrische Klangerzeugung, -verarbeitung und -speicherung) notwendig eine außertechnologische Bestimmungsgröße. Die zahlreichen Aufsätze der Komponisten, die bei Eimert in Köln arbeiten durften, ergeben je auf ihre Weise das Fazit: „Indessen ist elektronische Musik nicht ‚auch' Musik, sondern serielle Musik" (Eimert 1955, 13).

(2) In Köln war man bestrebt, den Allgemeingültigkeitsanspruch elektronischer Musik als ERGEBNIS EINES SERIELLEN ORDNUNGSAKTS aus dem Wort selbst herzuleiten. Jede Benennung nicht-serieller Musik als elektronische Musik wurde als terminologische Verwirrung betrachtet; schon aus dem Begriff heraus könne elektronische Musik nur das sein, was in Köln oder im Geiste Kölns produziert wurde:

H. Eimert 1954 (II): Die Situation ist einigermaßen verwirrend. Was heute in der Öffentlichkeit als ‚elektronische Musik' bezeichnet wird, hat wenig mit dem zu tun, was an dieser Stelle darunter verstanden wird und was allein so genannt werden muß (42);
ders. 1972: Eigentümlicherweise konnte sich Meyer-Eppler nicht dazu entschließen, die sich seit 1950 in ersten Umrissen abzeichnende elektronische Musik als solche zu benennen (42).

Eimert 1955 versucht seine Vorstellungen dadurch zu verdeutlichen, daß er gezielt Anführungszeichen setzt, wobei diese Zeichen eine Art Akzentuierung und keine ‚Verfremdung' bedeuten, im Gegensatz zu Fr. Blume 1959 (16f.), wo die Schreibweise elektronische ‚Musik' die Frage implizieren sollte, „ist das noch Musik?":

Zugleich aber dokumentierte diese erste Vorführung der im Studio des Kölner Rundfunks entstandenen Kompositionen die Tatsache, daß für den elektrischen Klang nunmehr und endgültig die Position des Musikalischen, des musikalisch ‚verstehbaren Sinngebildes' gewonnen war... Seitdem gibt es elektronische ‚Musik'. Durchaus solche, und nicht etwa ‚elektronische' Musik (8).

Durch den Terminus elektronische Musik scheint geschichtsidealistisch eine Identität von Technologie („elektronische") und Musik („Musik") zum Ausdruck gebracht, die durch die serielle Kompositionsart erfüllt ist: „Die technologische Entwicklung, als zunächst extramusikalische, dann von der kompositorischen Intention überwacht, konvergiert mit der innermusikalischen" (Th. W. Adorno 1959, 343).

H. Eimert 1959: Wichtiger wäre zu fragen, wie sich in unserem technischen Zeitalter, das nicht erst heute begonnen hat, die spezifisch musikalische Technik verhält, wie sie von der Zeit nachgezogen wird und offenbar in der elektronischen Musik nun synchronisiert worden ist (146f.);
ders. 1954 (II): Und zugleich enthüllt sich hier das wahre Wesen der elektronischen Musikmittel, daß sie nämlich in ihrem geschichtlich notwendigen Augenblick kompositorisch verfügbar geworden sind (43).

So wird der Bestand jener elektronischen Kompositionen, die in Köln oder im Geiste Kölns produziert worden sind, als letzte Bestimmungsgröße des „legitimen" Begriffs elektronischer Musik überhaupt betrachtet:

H. Eimert 1955: Es ist schon jetzt vorauszusehen, daß der jeweilige Bestand an elektronischen Werken identisch ist mit den Möglichkeiten der elektronischen Musik (9).

IV. (1) Die Zeit nach 1955 ist durch drei historische Fakten gekennzeichnet: (a) Köln verliert allmählich das elektronische Monopol, verliert gegenüber technologisch besser eingerichteten ausländischen Studios an Bedeutung, (b) die serielle Kompositionstechnik wird durch neue avantgardistische Techniken abgelöst und (c) der handwerkliche Studiobetrieb weicht (außerhalb Kölns) weitgehend der Automation. Diesen drei Fakten entsprechen drei Etappen, in denen die vier den Kölner *Terminus* elektronische Musik charakterisierenden Bestimmungsgrößen – rein-elektronisches Ausgangsmaterial, serielle Materialordnung, Tonband-Studioverfahren, elektronische Klangverarbeitung – bis auf die vierte fallen gelassen werden.

(a) Außerhalb Kölns und endgültig mit Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956) auch in Köln selbst war die Verwendung rein-elektronischen Ausgangsmaterials und damit die synthetische Kompositionsweise nicht mehr Voraussetzung elektronischer Musik. Der Übergang zu diesem erweiterten Begriff elektronischer Musik wurde damit begründet, daß nach wie vor serielle Organisation des Materials vorliege:

K. Stockhausen 1955: Die neue Arbeit verbindet gesungene Sprache mit elektronischen Klängen... Die Verbindung der gegebenen Laute mit komponierten elektronischen Klängen soll ganz natürlich sein. Das kann nur geschehen, wenn die gesungenen Sprachlaute durch ein künstliches Verfahren objektiviert ... werden (57);
H. Eimert 1972: Denn Stockhausens ‚Gesang' ist bis in die letzte Klangzelle durchdacht, durchkonstruiert und wahrhaft komponiert... Ob elektronisch oder konkret – es kommt nie auf die Mittel an, sondern allein darauf, was der Künstler aus ihnen macht (43).

Die Grenzen zur musique concrète begannen zu schwinden, nicht weil Pierre Schaeffer ab 1958 nur noch wie Eimert gedacht und komponiert hätte (H. Eimert 1972: „Schaeffer war so klug, den neuen, nunmehr erheblich um Elektronisches erweiterten Ideen und Forderungen nachzukommen, und schaffte den Begriff Musique concrète ab" [43]), sondern weil in Köln selbst weltbekannte Komponisten menschliche Stimme oder Instrumentalklänge elektronisch verarbeitet haben:

H. Eimert 1966: Es wird künftig nicht mehr erlaubt sein, die elektronische Musik und das früher als Musique concrète bezeichnete Verfahren als verschiedene Produktionsmethoden anzusehen... ‚Konkret' war schon die erstmalige Verwendung von gesprochenem und gesungenem Wort in Kreneks ‚elektronischem' Pfingstoratorium [von 1954] (280).

(b) Die Herleitung eines Begriffs „legitimer" elektronischer Musik aus der Technologie und damit aus dem Wort selbst muß, als das serielle Denken in Frage gestellt wird, unverfänglicher und allgemeiner gefaßt werden:

W. Meyer-Eppler 1955: Musik ist im strengen Sinne ‚elektronisch' nur dann, wenn die ihr zugrunde gelegten kompositorischen Intentionen den technischen Mitteln adäquat sind (156).

Auch nachdem das serielle Ordnungsdenken seine Verbindlichkeit eingebüßt hatte, blieb die Bezeichnung elektronische Musik für Kompositionen reserviert, die als avantgardistisch galten; genauer gesagt: „Mit diesem für elektronische Klänge und eine einbezogene manipulierte Knabensopranstimme komponierten Stück [*Gesang der Jünglinge*] sicherte sich Stockhausen gleichzeitig den dominierenden Einfluß auf den weiteren Verlauf des elektronischen Komponierens, so daß seine Art der Anwendung elektronischer Mittel bald den Wertmaßstab zur Beurteilung elektronischer Musik überhaupt bildete" (Kirchmeyer 1970, 119).

(c) Weil die Bezeichnung elektronische Musik den Techniken der musikalischen Avantgarde zu dienen hatte, entfiel mit dem Aufkommen improvisatorischer Praktiken und aleatorischer Freiheiten auch jene Kölner Bestimmung, daß nur mit Tonband im Studio produzierte Musik elektronische Musik genannt werden dürfe. Das bedeutete einmal, daß elektronische Musik nicht mehr Inbegriff der Summe aller komponierten (abgeschlossenen) Werke, sondern Bezeichnung für das PRODUKT JEGLICHER ELEKTRONISCHEN KLANGVERARBEITUNG sein konnte. Zum andern gab es keinen Grund mehr, eine prinzipielle Grenze zwischen Stockhausens Live-Elektronik (seit 1964 mit *Mikrophonie I* und *Mixtur*) und der elektronischen Klangverarbeitung vieler Popmusik-Gruppen terminologisch zu fixieren und zu reproduzieren. Schließlich ermöglichte es die technische Entwicklung des Synthesizers, im realtime-Verfahren auf demselben Gerät elektronische Musik im Sinne der frühen Tonband-Studiotechnik, der avantgardistischen Live-Elektronik und der Popmusik zu produzieren:

W. Kaegi 1967: Für die elektronische Musik aber stellt die Bandaufzeichnung ebensowenig eine innere Notwendigkeit dar wie für irgendeine andere Art von Musik (101);
Studio Hofschneider 1972: In Verbindung mit Tonbandgeräten bildet der Synthi die Haupteinheit eines elektronischen Studios, in dem permanent elektronische Musik realisiert werden kann... Durch die Handlichkeit ist das Gerät wie geschaffen für den Einsatz in live-electronic Konzerten. Gitarre, elektrische Klaviere und Orgeln sowie Mikrofone können benutzt werden, fantastische neue Pop-Effekte zu kreieren (3).

(2) Obgleich die für Eimerts Terminologie charakteristischen außertechnologischen Bestimmungsgrößen der Bezeichnung elektronische Musik durch die historische Entwicklung sich selbst überholt und damit weder als materialimmanente Eigenschaften, noch als notwendige Implikationen des Worts sich erwiesen haben, hat auch noch heute der Ausdruck eine außertechnologische, ideologische Komponente beibehalten. Die Bezeichnung elektronische Musik soll häufig einen Teil der Produkte elektronischer Klangverarbeitung aussondern: die Grenze verläuft zwischen E-Musik, Popmusik, Schlager auf der einen, Film-, Hörspiel-, Theater- und medialer Umweltmusik auf der anderen Seite. Gerade wenn von medialen Grenzüberschreitungen die Rede ist, wird die Bezeichnung elektronische Musik für eine Erscheinung reserviert, die ‚reiner' sein soll als die künstlerische Anwendung akustisch-elektronischer Mittel:

M. Gräter 1972: Während nämlich die Elektronik im Bereich von Rundfunk, Tonband und Schallplatte neben ihrer rein technischen Funktion heute bereits eine unbestrittene künstlerische Rolle erfüllt – sei es nun in der reinsten Form als elektronische Musik oder in der stilbildenden Nutzanwendung... (77);
Fr. Winckel 1970: Ein weiteres Mittel ist die Musikdarbietung des Life-Künstlers, abgenommen durch Mikrophon, zur Steuerung von elektronischen Sichtgeräten, wodurch abstrakte Figuren im Rhythmus der Musik auf Fernsehschirmen ... präsentiert werden ... Diese und andere zu erwartende Mischformen rechtfertigen nicht mehr den spezifischen Ausdruck ‚Elektronische Musik' (21).

Auch in Werktiteln der E-Musik klingt diese terminologische Scheidung trotz kompositorischer Vermittlung des Materials noch an: Stockhausens *Hymnen* (1966/67) tragen den Zusatz „Elektronische und Konkrete Musik" und Kagel nennt *Antithese* (1962) eine Komposition für „elektronische und öffentliche Klänge".

V. Musikalische Termini, die sich auf produktionstechnische Sachverhalte im weitesten Sinne beziehen, verändern ihre Bedeutung meist parallel zur Entwicklung neuer technologischer Möglichkeiten. Die Bezeichnung elektronische Musik wird indessen immer wieder ganz bewußt für einen bestimmten Teil des technologisch Möglichen und musikalisch tatsächlich Verwirklichten reserviert. Daher wurden auch die auffallend zahlreichen theoretischen Reflexionen nicht nur über die Terminologie der elektronischen Musik (W. Meyer-Eppler 1954; H. Eimert 1954 (II); H. H. Stuckenschmidt 1955 u. a.), sondern auch über den Terminus elektronische Musik selbst nötig. Daß sich die terminologische EINENGUNG seitens der Kölner Komponisten gegenüber dem umgangssprachlichen Gebrauch und der sehr klaren physikalischen Definition nicht behaupten und eher Verwirrung als Klärung stiften konnte, ist selbst von Eimert beklagt worden: „Die Schwierigkeit beruht nicht zuletzt auf dem Mangel an einer verbindlichen Terminologie" (Eimert 1953, 1).
Die ‚Begriffsgeschichte' des Ausdrucks elektronische Musik, vor allem die systematische Zurücknahme der meisten Bestimmungsgrößen des Terminus nach 1955, ist weniger Widerspiegelung neuer technologischer Entwicklungen auf dem Gebiet der Elektronik, als vielmehr sichtbares Zeichen für den IDEOLOGIECHARAKTER dieser artifiziellen Terminologie. Ein künstlich gesetzter Terminus, der immer nur zusammen mit einer ausführlichen Definition besagt, was gemeint ist, ist beliebig und bleibt unverständlich. Die Bedeutung des Ausdrucks elektronische Musik hat sich in dem Maße ausgeweitet, wie sich der musikhistorisch fundierte umgangssprachliche Gebrauch und die physikalisch motivierte Wortgebundenheit gegenüber dem ‚Fach-Terminus' durchgesetzt haben.
Zwischen dem von wenigen Menschen künstlich gesetzten Terminus, der allgemein verbindlich sein soll und doch gleichwohl unverständlich bleibt, und der durch ihn benannten artifiziellen Musik besteht eine enge Wechselwirkung. Wenn der Ausdruck elektronische Musik nach dem Prozeß systematischer Bedeutungseinengung als Wort (ohne zusätzliche Erklärung) nichts mehr benennt und schließlich beliebig wird, so ist dieser Vorgang nicht nur

ein Ausdruck, sondern auch eine Ursache der Tatsache, daß die serielle elektronische Musik auf bewußt gestalteten Gehalt verzichtet und schließlich zufällig (‚aleatorisch') erscheint. Die Ohnmacht des ‚Fach-Terminus' gegenüber dem umgangssprachlichen Gebrauch ist Teil der Ohnmacht des elektronischen Komponisten angesichts des Widerspruchs, daß er sein Material total beherrscht, nicht jedoch fähig ist, die gesellschaftliche Funktion seiner Musik bewußt zu gestalten. Was daher beim Terminus elektronische Musik als ‚Begriffsgeschichte' beobachtet werden kann, ist die dialektische Widerspiegelung davon, daß sich dieser reale Widerspruch historisch entfaltet.

Lit.: W. Meyer-Eppler, Elektrische Klangerzeugung. Elektronische Musik u. synthetische Sprache, Bonn 1949; ders., Elektronische Kompositionstechnik, Melos XX, 1953; ders., Zur Terminologie d. elektronischen Musik, in: Technische Hausmitteilungen d. NWDR VI, 1954 Nr. 1/2 (Sonderheft über Elektronische Musik); ders., Die elektrischen Instrumente u. neue Tendenzen d. elektroakustischen Klanggestaltung, in: Musik. Raumgestaltung. Elektroakustik, hg. von W. Meyer-Eppler, Gravesano u. Mainz 1954/55; ders., Elektronische Musik, in: Klangstruktur d. Musik, hg. von Fr. Winckel, Bln 1955; H.W. Ulbricht, Akustische Artistik oder elektrische Musik?, (N)ZfM CXIII, 1952; H. Eimert, Möglichkeiten u. Grenzen d. Elektronischen Musik, SMZ XCIII, 1953; ders., Was ist elektronische Musik?, Melos XX, 1953; ders., Elektronische Musik, in: Technische Hausmitteilungen d. NWDR VI, 1954 (I); ders., Zur musikalischen Situation, ebenda (II); ders., Die sieben Stücke, in: die Reihe I, Wien 1955; ders., Probleme d. elektronischen Musik, in: Prisma d. gegenwärtigen Musik, hg. von J.E. Berendt u. J. Uhde, Hbg 1959; ders., Die Franzosen sprechen nicht mehr von Musique concrète, Melos XXXIII, 1966; ders., So begann die elektronische Musik, Melos XXXIX, 1972; R. Beyer, Elektronische Musik, Melos XXI, 1954; G.M. Koenig, Studiotechnik, in: die Reihe I, Wien 1955; H.H. Stuckenschmidt, Die dritte Epoche. Bemerkungen z. Ästhetik d. Elektronenmusik, ebenda; K. Stockhausen, Aktuelles, ebenda; ders., Elektronische u. instrumentale Musik, in: die Reihe V, Wien 1959; ders., Elektronische Musik u. Automatik, Melos XXXII, 1965; ders., Elektronische Musik aus Studios in aller Welt, in: Texte III, Köln 1971; Th.W. Adorno, Musik u. Technik, in: Klangfiguren, Ffm. 1959; Fr. Blume, Was ist Musik, Kassel 1959; J.A. Riedl, Entwicklung d. Siemens-Studios f. elektronische Musik, München 1963 (Konzerte mit Neuer Musik d. Bayer. Rundfunks, Nr. 50); W. Kaegi, Was ist elektronische Musik?, Zürich 1967; H. Kirchmeyer u. H.W. Schmidt, Aufbruch d. jungen Musik. Von Webern bis Stockhausen, Köln 1970; Fr. Winckel, Akustischer u. visueller Raum, in: Experimentelle Musik, hg. von Fr. Winckel, Bln 1970; M. Hohner, Organet 41, Trossingen 1971 (Werbeprospekt E 186 12/71); M. Gräter, Elektronik als Kompositionselement u. Gestaltungsmittel im Fernsehen, NZfM CXXXIII, 1972; Studio Hofschneider, Synthi EMS, Bln 1972 (Werbeprospekt); Yamaha, Yamaha Electone E-3. Eine mus. Revolution, Hamamatsu 1972 (Werbeprospekt E-556 6985).

Wolfgang Martin Stroh, Freiburg i.Br. 1972

Episode

griech. ἐπεισόδιον (5.Jh. v.Chr.), derjenige Teil des Dramas, der zwischen zwei Chorliedern rezitiert wird, allgemeiner: nebensächliche, abschweifende Handlung; mittel- u. neulat. sporadisch: episodium (13. u. 18.Jh.); franz. episodie f. (15.Jh.), épisode m.u.f. (17.–1. Hälfte 18.Jh.; seit 2. Hälfte 18.Jh. nur m.); ital. episodio (16.Jh.); span. episodio (17.Jh.); engl. episode, zunächst: episod (17.Jh.); dtsch. Episode f. (seit Mitte 18.Jh.).

Das Wort ἐπεισόδιον ist von allem Anfang an Terminus technicus und entstammt dem begrifflichen Apparat zur Kennzeichnung der einzelnen Bestandteile des griech. Dramas. Es ist das substantivierte Neutrum des Adj. ἐπεισόδιος ‚was zusätzlich eingefügt ist' und daher ‚dem Hauptgegenstand fremd', ‚nebensächlich'; abgeleitet vom Subst. ἐπείσοδος ‚Handlung, mittels der etwas hinzukommt', ‚Eingriff'; zusammengesetzt aus ἐπί ‚auf', ‚zusätzlich' und εἴσοδος ‚Eingang', ‚Eintritt' (εἴσοδος aus εἰς ‚in', ‚hinein' und ὁδός ‚Straße', ‚Weg').

Lit.: Liddell/Scott, Greek-Engl. Lexicon, Oxford 1968; Pape, Griech.-dtsch. Hwb., Graz ^{3}1954; Battaglia, Grande Diz. della lingua ital., Turin o.J.

Der von Haus aus dramentechnische Terminus Episode hat vor seiner Übernahme in das mus. Fachvokabular in der 2. Hälfte des 18.Jh. eine mehr als zweitausendjährige Geschichte als literar. Begriff durchlaufen und dabei Implikationen und Funktionen erworben, die später dann auch den mus. Fachausdruck charakterisieren. Die Tatsache jedoch, daß bei oder nach der Übernahme diese Implikationen nicht erneut ausdrücklich und auch nicht systematisch thematisiert werden, sondern in der Folge vielmehr – wie häufig der Terminus selbst – unvermittelt erscheinen, macht eine Darstellung der vorgängigen historischen Entwicklung des literar. Begriffs erforderlich, zumal von seiten der Literaturwiss. eine diesbezügliche terminusgeschichtliche Studie, auf die verwiesen werden könnte, bislang nicht erbracht worden ist.

I. In der *Poetik* des Aristoteles (zw. 335–323 v.Chr.) begegnen ἐπεισόδιον bzw. ἐπεισοδιώδης in drei verschiedenen Bedeutungen, die seit dem 16.Jh. in die europ. Nationalsprachen übernommen werden. Episode bezeichnet (1) einen Teil des Dramas, der zwischen zwei Chorliedern rezitiert wird bzw. einen Akt, im Epos aber auch (2) eine Nebenhandlung, eine nebensächliche Begebenheit; (a) als solche erfüllt sie die Funktion eines Ornaments, besonders als poetische Hinzufügung zu einer historischen Handlung; (b) im übertragenen Sinne benennt das Wort Episode auch einen einzelnen Vorfall oder eine interessante Begebenheit. (3) Das Adj. ἐπεισοδιώδης tadelt eine dramatische Handlung als zusammenhangslos, wenn diese mittels vieler Episoden das Abkommen von einem Hauptthema bewirkt.

II. Seit dem 17.Jh. wird der literarische Begriff Episode zusehends selbständiger reflektiert. (1) Zunächst finden aus dem ästhetischen Ideal der Einheit heraus (a) eine Einschränkung des Begriffs auf ‚eine in ein Hauptgeschehen eingewobene Nebenhandlung' und (b) eine Vereinheitlichung des Begriffs in bezug auf Epos und Drama statt, während (2) inhaltlich der theor. Versuch einer Integration der Episode in das Hauptgeschehen unternommen wird. (3) Die Funktionen von Episoden im Sinne von ‚in ein Hauptgeschehen eingefügten bzw. verwobenen Nebenhandlungen' werden vom 17. bis 19.Jh. in vielfacher Hinsicht gedeutet. Sie dienen: (a) der Erweiterung und Ausarbeitung eines Stoffes, (b) als belebende Staffage, (c) zur assoziativen Verknüpfung und emotionalen Besetzung, (d) als Vorbereitung und Überleitung, (e) als Mittel der zeitlichen und (f) der räumlichen Koordination, (g) als retardierendes Moment, (h) als psychologisches Moment der Ruhestellung zur Erholung der Einbildungskraft, (i) als spannungserzeugender Kunstgriff und (k) zur Darstellung eines Gegensatzes.

III. Seit der 2. Hälfte des 18.Jh. ist der literar. Episodenbegriff auch in Musiktheorie und Musikästhetik eingeführt worden. (1) Infolge analoger Problemlage bezeichnet Episode insbes. im Bereich von Singspiel, Oper und Musikdrama seither eine in sich geschlossene Einschaltung in eine (musik-)dramatische Aktion, die mit der Haupthandlung nur in loser Verbindung steht. (2) Im Anschluß hieran erfüllen Episoden im entwickelteren romantischen Sonatentypus angesichts dessen formaler und psychologischer Ökonomie Aufgaben und Funktionen, die mit einem aussermus. Programm oder einer literar. Idee in Zusammenhang gebracht werden können. So bewirken Episoden (a) die Zerdehnung und Auflösung einer ursprünglich autonomen Konstruktion im Interesse einer weitgehend epischen Konzeption des Musikwerks, wobei Aspekte wie Distanz, Fremdheit, Entlegenheit, Beziehungslosigkeit und Staffage eine Rolle spielen. (b) Weiter gewähren Episoden dem Hörer, gleichsam als zeitweilige Suspension einer thematisch wie dynamisch weitgesponnenen Form, „seliges Verweilen".

IV. Die Theorie der Instrumentalmusik versteht seit der 2. Hälfte des 18.Jh. unter Episode einen mus. Abschnitt von untergeordneter struktureller Bedeutung. (1) So taucht im Dtsch. gleichzeitig mit den frühesten Wortbelegen seit den siebziger Jahren des 18.Jh. (Hiller 1767) das neueingeführte Fremdwort zur Bezeichnung eines satztechnisch nicht weiter präzisierten Nebengedankens in einem Tonstück auf. (2) Seit den sechziger Jahren des 19.Jh. hingegen bedeutet Episode auch eine Passage in einer Komposition, die durch eine hervorstechende Besonderheit von ihrer Umgebung sich unterscheidet und ein kleineres Ganzes bildet. Die hervorstechende Besonderheit kann prinzipiell von jeder Art sein. Doch haben sich im Laufe der Zeit spezifische Kriterien der Unterscheidung in den Vordergrund gedrängt: vor allem (a) Solopartien innerhalb eines mehrstimmigen Satzes oder (b) geringstimmige Partien gegenüber vollstimmigen werden als Episoden bezeichnet. Als weitere bestimmende Unterscheidungsmerkmale gelten (c) die geringere thematische Prägnanz einer Partie innerhalb einer strengthematischen Komposition und (d) das tonartliche Herausfallen eines Abschnitts aus seiner mus. Umgebung. (e) Aber auch andere, weniger häufig anzutreffende Unterscheidungsmerkmale können bewirken, daß ein meist in sich selbständiger Kompositionsteil als Episode angesprochen wird. (3) Die Tendenz zur Loslösung und Verselbständigung der als kleineres Ganzes gesehenen Episode führt (a) in gedankenlosem bzw. abgesunkenem Sprachgebrauch zur Bedeutung mus. Abschnitt oder Teil einer Komposition und (b) zur Werkbezeichnung *Episode* für kurze Charakterkompositionen.

V. Die INTERMEDIÄREN PARTIEN, die in einigen Gattungen der Instrumentalmusik planmäßig zwischen die Hauptpartien geschaltet sind, werden zum Teil Episoden genannt. (1) So kann seit dem frühen 19.Jh. (Choron 1814) das ZWISCHENSPIEL IN DER FUGE als épisode bezeichnet werden. (2) Weiter begegnet das Wort in der engl. Musikliteratur seit der zweiten Hälfte des 19.Jh. im Sinne von ZWISCHENSATZ bzw. COUPLET IM RONDO. (3) A.Halm charakterisiert im Jahre 1919 THEMATISCHE GRUPPIERUNGEN IN DER KONZERTFORM BACHS, DIE STELLVERTRETEND FÜR DIE ZWEITE THEMAGRUPPE STEHEN und eine FUNKTION DES „ÜBERGANGS UND DER GRENZVERWISCHUNG" aufweisen, als Episoden.

VI. H.Mersmann gebraucht 1926 den Begriff Episode als „ANGEWANDTE" MUSIKÄSTHETISCHE KATEGORIE zur Kennzeichnung des Befähigungsgrades eines Themas, formale Zusammenhänge zu stiften.

I. Seit seinem frühesten Beleg im 5.Jh. v.Chr. haftet dem Begriff von *ἐπεισόδιον* eine Dialektik an, die nur vor dem Hintergrund und im Zusammenhang mit der Entwicklung des antiken Dramas verständlich wird. Dieses verdankt seine Entstehung der Tatsache, daß man nach und nach zwischen den Gesängen eines Chores einen oder mehrere Schauspieler auftreten ließ, dessen bzw. deren Funktion es war, die Staatswohl und Religion betreffenden allgemeinen Aussagen des Chores anschaulich und spannend zu konkretisieren und zu individualisieren.
Zum einen wurde als Resultat dieses Vorgangs ein Widerstreit zwischen ästhetischem Gewinn und moralisch-ethischem Verlust erkennbar: größere Anschaulichkeit barg das Risiko der Überbetonung des Individuellen in sich, reichere künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten bewirkten Zerdehnung und Verlust an Einheitlichkeit. Zum anderen ergab sich ein Zwiespalt zwischen der virtuellen Fremdheit einer Hinzufügung mit der ihr innewohnenden Tendenz zur Loslösung vom Ganzen und dem Mangel an Gegensätzlichkeiten und Gelegenheiten zur Auflockerung bei deren Absenz. Es war also eine Frage des Blickwinkels, welcher Aspekt jeweils überwog und sich im Begriff wertend niederschlug, ob das *ἐπεισόδιον* positiv als Bereicherung (ornamentum), ja notwendige Bedingung des Dramas betrachtet oder negativ als vom Wesentlichen ablenkend (degressio) und die Einheit des Kunstwerks zerstörend angesehen wurde.
Die ältesten Belege des Wortes *ἐπεισόδιον* begegnen bei zwei Dichtern der alten griech. Komödie, Kratinos und Metagenes (beide 5.Jh. v.Chr.), und bezeichnen dort als Terminus technicus Rüpelszenen und Possen, die als ‚Zwischenspiel' oder ‚Intermezzo' meist nur um der Ablenkung der Zuschauer willen in die „Handlung" eingefügt sind und nicht notwendig in enger Verbindung zum „Hauptgeschehen" stehen. Doch wird in der Folge gerade dieser älteste nachweisbare Wortsinn am wenigsten tradiert. Er erscheint in der späteren abendländischen Literatur nur äußerst selten:

J. Hübner, *Curieuses und reales Natur- Kunst- Berg- Gewerck- und Handlungs-Lexicon* ([Lpz. 1712] *1717): *Episodium*, was die Comödianten in der Comödie, zu Belustigung der Zuschauer mit einbringen, Zwischen-Spiel (643).

Auffallend ist, daß Hübner die latinisierte Wortform episodium gebraucht, obwohl das griech. Wort *ἐπεισόδιον* nicht ins klass. Lat. übernommen worden war und dies, obgleich es hier keine genuinen Synonyme gab. Erst im 13.Jh. scheint die Vokabel episodium, gleichzeitig mit dem ersten Erwachen des Interesses für das Griech., im Mittellat. aufzutauchen. Im *Diz. etimologico ital.* von Battisti/Alessio (Vol. II, Florenz 1951) findet sich die Angabe, das ital. Wort episodio sei abgeleitet vom mittellat. episodium (13.Jh.), einem Wort protohumanistischen Ursprungs mit der hauptsächlichen Bedeutung von ‚Abschweifung' (digressione):

episodio... v[oce] dotta, lat. medioev. episodium (XIII sec.) d'origine preumanistica col significato primario di digressione (1500b).

Doch läßt sich das Wort episodium in keinem der repräsentativen Lexika, in keiner Wortliste, keinem Glossar des Mittel- und Spätlat. nachweisen. Lediglich im *Appendix* des *Totius latinitatis lexicon* von Forcellini wird die Vokabel 1771 erwähnt als eines der unzulässigen Wörter („verba a nobis improbata et expulsa").
Der älteste Beleg des Terminus aus der Bühnensprache der Tragödie findet sich im *Ödipus auf Kolonos* des Sophokles (vor 406 v.Chr.) und bezeichnet hier das ‚vorübergehende Hinzutreten eines Schauspielers zum Chor'.
Entscheidend jedoch für die Fixierung und das weitere Schicksal des Terminus in den modernen europ. Sprachen waren nicht diese und weitere frühe Zeugnisse für die Verwendung des Wortes, sondern dessen mehrfacher und unterschiedlicher Gebrauch in der *Poetik* des Aristoteles (zw. 335–323 v.Chr.). Dort begegnet das Nomen *ἐπεισόδιον* sowie sein zugehöriges Adj. *ἐπεισοδιώδης* in drei verschiedenen Bedeutungen, die bereits als das Resultat einer vorhergegangenen historischen Entwicklung anzusehen sind.

(1) Wie die Etymologie erkennen läßt, ist die ursprüngliche Bedeutung des Wortes TEIL DES DRAMAS, DER ZWISCHEN ZWEI CHORLIEDERN REZITIERT WIRD, d.h. eine größere (dialogische) szenische Einheit, die neben Prolog, Exodos und Chorlied den quantitativen Hauptteil des Dramas ausmacht:

Aristoteles, *Poetik*: *ἔστι δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος* ... (1452b 19–22: der Prolog ist der ganze Teil der Tragödie, der dem Auftritt des Chors vorangeht, die Episode ist der ganze Teil der Tragödie, der sich zwischen vollständigen Chorliedern befindet; der Exodos ist der ganze Teil der Tragödie, dem kein Chorlied mehr folgt...).

Was zunächst eine von Schauspielern rezitierte nebensächliche ‚Einfügung', ein beliebiger ‚Einschub' zwischen die Chorlieder war, wurde im Laufe der Entwicklung des griech. Dramas zu dessen Hauptsache, so daß der ursprüngliche Wortsinn ‚Teil des Dramas, der zwischen zwei Chorliedern rezitiert wird' der neuen Bedeutung widersprach. Aus diesem Grunde und wohl auch weil es in der Antike nicht üblich war, die einzelnen Auftritte als solche zu bezeichnen und durchzunumerieren, hat sich gerade die ursprüngliche Bedeutung des Wortes nicht erhalten. Es war den Humanisten der Renaissance vorbehalten, dafür den Terminus AKT (von lat. actus, Vorgang, Handlung) aufzugreifen, der sich dann in der Folge allgemein behauptet hat.
Wenn gerade seit der Renaissance der Begriff Episode in seinem ursprünglichen Sinn in literartheor. Schriften auf-

taucht, so geschieht dies immer in unmittelbarem Zusammenhang mit Aristoteles und in der Absicht, historisch zu referieren. Die Wortbedeutung selbst bleibt ohne jegliche Aktualität; sie wird deshalb auch nie in einem erweiterten oder übertragenen Sinn angewendet.
Der erste nachweisbare Beleg in einer europ. Nationalsprache findet sich in einer 1551 in Venedig erschienenen kommentierten Übersetzung der *Rhetorik* und der *Poetik* des Aristoteles ins Ital. Ihr Autor B. Segni erklärt, die Anzahl der ‚Auftritte' (episodii) sei abhängig gewesen von der Anzahl der Histrionen, die jeweils zur Verfügung gestanden hätten:

Rettorica e Poetica d'Aristotile, tradotte: Se egli eran pochi gli istrioni, nasceva ciò forse o perché nella favola fussin pochi episodii, de' quali si dirà più disotto: che son quegli per cagion de' quali nelle favole s'ha bisogno d'assai istrioni, che invero l'azione stessa della favola senza episodii arebbe di pochi istrioni bisogno (169).

Corneille definiert 1660 épisode nach Aristoteles als einen „unserer drei mittleren Akte". Als ersten Akt hat er dabei den prologue, als fünften Akt den exode im Auge:

Discours du poème dramatique: L'épisode, selon Aristote... sont nos trois actes de milieu... (*Oeuvres*, Vol. I, ed. Marty-Laveaux, Paris 1862, 47).

An einer anderen Stelle desselben Traktats bezeichnet Corneille die épisode als einen ‚ausgedehnten Teil (partie de quantité) des Dramas' neben prologue, exode und chœur:

Pour achever ce discours, je n'ai plus qu'à parler des parties de quantité, qui sont le prologue, l'épisode, l'exode et le chœur. *Le prologue est ce qui se récite avant le premier chant du chœur; l'épisode, ce qui se récite entre les chants du chœur; et l'exode, ce qui se récite après le dernier chant du chœur.* Voilà tout ce que nous en dit Aristote (40).

Ein früher Beleg des Wortgebrauchs in diesem Sinne im Engl. findet sich in einem 1678 verfaßten Traktat über das zeitgenössische engl. Drama. Zu Beginn der Abhandlung schildert ihr Autor Th. Rymer die Entstehung der griech. Tragödie:

The tragedies of the last age consider'd...: Thespis introduc'd the Episods, and brought an Actor on the stage (12; zit. nach MurrayD, Art. *Episode*).

Im Dtsch. läßt sich das Wort zum ersten Mal in der latinisierten Form im Sinne von ‚Akt' im Art. *Episodium* von J. Chr. Gottscheds *Handlexicon oder kurzgefaßtem Wb. der schönen Wiss. und freyen Künste* (Lpz. 1760) nachweisen:

Episodium / war bei den Alten alles das in einem Schauspiele, was zwischen dem ersten und letzten Liede gespielet und gesungen wurde (625a).

(2) Der ursprünglichen Bedeutung einer ‚Einfügung', vom Drama auf das Epos übertragen, entspricht die Bedeutung von ἐπεισόδιον im inhaltlichen Sinne einer NEBENHANDLUNG oder einer NEBENSÄCHLICHEN BEGEBENHEIT.

(a) Als solche erfüllt sie im epischen Gedicht die formale Funktion eines ORNAMENTS, ohne das die Darstellung der Haupthandlung keinen Anspruch auf künstlerische Gestaltung erheben könnte. Aristoteles selbst sieht als erster in der Einfügung einer ‚Nebenhandlung' in einem epischen Werk, trotz dessen nebensächlichen, akzessorischen Charakters, ein notwendiges Moment schmückender Ausgestaltung:

op. cit.: *ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη καὶ τὰ ἄλλα ὡς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται, ἔστω ἡμῖν εἰρημένα.* (1449a 28f.: es gibt noch eine Menge von Episoden und andere schmückende Ausarbeitungen, von denen man berichtet, sie seien jedem Teil hinzugefügt worden).

Ein früher Beleg der Übertragung dieses dichtungstechnischen Wortgebrauchs ins Ital. findet sich in den 1564–70 entstandenen *Discorsi dell'arte poetica* von Tasso. Er beurteilt das Vorgehen Homers, eine ziemlich kurze Haupthandlung durch ‚Nebenbegebenheiten' (episodi) und „andere ausschmückende Verfahren" („ogni altra maniera d'ornamento") anwachsen zu lassen, als ein Zeichen von dessen dichterischer Größe:

Meraviglioso fu in questa parte il giudizio d'Omero: il quale, avendo propostasi materia assai breve, quella accresciuta d'episodi, e ricca d'ogni altra maniera d'ornamento, a lodevole e conveniente grandezza ridusse (*Prose*, ed. Mazzali, Mailand u. Neapel 1959, 364).

M. de Cervantes macht in seinem 1616 verfaßten Roman *Los trabajos de Persiles y Segismunda* II, 6, darauf aufmerksam, daß die ‚akzessorischen Teile' eines Romans, die man „als Schmuck" („para ornato") hinzufüge, nicht so umfangreich wie die Erzählung selbst sein dürften. Es ist zu vermuten, daß der Verfasser des episodenreichen *Don Quijote* diese Regel nicht ohne Selbstironie ausspricht:

Porque los episodios que para ornato de las historias se ponen, no han de ser tan grandes como la misma historia (*Obras completas*, ed. Real Academia Española, Madrid 1917, f. 97').

Corneille betont 1660 ausdrücklich im oben zit. Traktat die Unterschiede im Wortgebrauch von épisode bei Aristoteles. Die Tatsache, daß dieser zum einen mit épisode ‚einen der drei mittleren Akte', zum andern die ‚Handlungen, die außerhalb der Haupthandlung stehen' bezeichnet, dürfe nicht zu dem Schluß führen, die ‚mittleren Akte' seien aus ‚Nebenhandlungen' zusammengesetzt:

L'épisode, selon Aristote... sont nos trois actes de milieu; mais comme il applique ce nom ailleurs aux actions qui sont hors de la principale, et qui lui servent d'un ornement dont elle se pourroit passer, je dirai que bien que ces trois actes s'appellent épisodes ce n'est pas à dire qu'ils ne soient composés que d'épisodes (47).

J. Fr. Gottsched wiederum darf als erster gelten, der den Terminus technicus Episodium im Dtsch. als ‚alles, was nicht die Hauptfabel selbst ist' definiert. Auch er betont die ausschmückende Funktion solcher ‚Einschaltungen':

loc. cit.: In epischen Gedichten wird alles ein Episodium genennet, was nicht die Hauptfabel selbst ist, sondern sie gewissermaßen zu verlängern und zu putzen, eingeschaltet wird.

Von einigen Autoren wurde das Einschalten von ‚Nebenhandlungen' in ein episches Gedicht als POETISCHE HINZUFÜGUNG ZU EINER HISTORISCHEN HANDLUNG gewertet, eine Sicht, die in bes. Maße den künsterlischen Anteil der Episode an einem Gesamtwerk akzentuiert.

So verteidigt A. d'Aubigné die Tatsache, daß er in seiner *Histoire universelle* (1616–20) das dichterische Verfahren („plus propres aux poètes"), in einen historischen Kontext Episoden eingefügt zu haben, mit dem Hinweis, sein Lehrer Tacitus würde ihn hierbei unterstützt haben:

Si en cela il se trouve episodie plus propres aux poètes qu'aux historiens, mon maistre Tacite me défendra contre les subtils esprits qui m'en attaqueront (ed. de Ruble, Paris 1886–97, Vol. XI, 4).

In ähnlicher Weise, wenn auch nur implizit, hebt T. Campanella in seiner *Poetica* auf den Gegensatz poeta – istorico ab, wenn er sagt, der Dichter müsse die historisch vor

dem Einsetzen des Gedichts geschehenen Dinge als Episoden im Verlauf des Gedichts einfügen:

Li poeti da un certo mezzo dell'azioni, convenienti dal principio e fine suo istorico, devono il poema comminciare e servirsi delle cose passate, che doverebbono essere principio, per episodio mezzano al poema (*Tutte le opere*, ed. Firpo, Vol. I, Mailand 1954, 378).

Episode als eine ‚in ein erzählerisches Werk eingeschaltete Nebenhandlung' wurde seit dem 18. Jh. nicht selten auch metaphorisch für Vorgänge verwendet, über die ironisch berichtet wird, eine Tatsache, die für eine gewisse lebendige Präsenz dieser Bedeutung spricht:

vgl. O. Goldsmith, *She stoops to conquer* (1773) II, 1: But to go through all the terrors of a formal courtship, together with the episode of aunts, grandmothers and cousins, and at last to blurt out the broad staring question of, *madam, will you marry me?* (*Plays*, ed. Dobson, London u. Philadelphia 1893, 134f.);
J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) IV, 14: Sie läuft ihrem Ungetreuen, du ihr, ich dir und der Bruder mir nach. Wenn das nicht eine Lust auf ein halbes Jahr gibt, so will ich an der ersten Episode sterben, die sich zu diesem vierfach verschlungenen Romane hinzuwirft (*Werke*, Bd. XIX, Stuttgart u. Tübingen 1828, 81).

(b) Im übertragenen Sinne bezeichnete bereits Aristoteles mit *ἐπεισόδιον* einen ‚herausgehobenen, isolierbaren Teil' im Geschehensablauf eines Mythos oder einer Dichtung, der inhaltlich meist einen EINZELNEN VORFALL oder eine INTERESSANTE BEGEBENHEIT einschließt:

op. cit.: *νῦν δ' ἓν μέρος ἀπολαβὼν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις, οἷς διαλαμβάνει τὴν ποίησιν* (1459a 35ff.: er [Homer] hat also nur einen bestimmten Teil des Krieges genommen und bringt eine große Zahl der anderen Tatsachen als Episoden; eine solche ist zum Beispiel der Schiffskatalog und andere Episoden, mit denen er seine Dichtung auflockert).

In diesem Sinne begegnet bei Cervantes episodio in der Nachbarschaft des Wortes ‚Erzählung' (cuento):

Don Quijote de la Mancha, I. Teil (1605): No sólo de la dulçura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della (*Obras completas*, ed. Real Academia Española, Madrid 1917, f. 148r).

Dabei wird der ‚einzelne Vorfall' nicht selten in einem persönlichen, ja intimen Licht gesehen. Wenn Lessing im Blick auf eine „bekannte Episode beim Tasso" von einer „kleinen rührenden Erzählung" spricht, so kann damit sowohl der spezielle Inhalt dieser Episode als auch der allgemeine Begriff von Episode gemeint sein:

Hamburgische Dramaturgie I, 1 (1. 5. 1767): Der Stoff ist die bekannte Episode beim Tasso. Eine kleine rührende Erzehlung in ein rührendes Drama umzuschaffen, ist so leicht nicht (*Sämtl. Schr.*, ed. Lachmann/Muncker, Bd. IX, Stuttgart 1893, 185);

M. d'Azeglio gebraucht episodio für eine ‚Begebenheit' einstiger Tage:

I miei ricordi (1867): Rarissime volte ci ha narrato qualche episodio delle sue vicende d'allora (ed. Ghisalberti, Turin 1949, 60).

(3) Aristoteles hält aus Gründen der Einheit der Handlung das epische Verfahren der Hinzufügung von Nebenhandlungen nicht für auf das Drama übertragbar. Geschieht dies dennoch, so wird dessen Handlung mit dem Adj. *ἐπεισοδιώδης* als ZUSAMMENHANGSLOS getadelt:

op. cit.: *τῶν δὲ ἁπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶν χείρισται. λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον, ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι* (1451b 33ff.: bei den einfachen Fabeln und Handlungen sind die episodischen die am wenigsten guten. Ich nenne episodische Fabel diejenige, bei der die Folge der Episoden weder durch die Wahrscheinlichkeit noch durch die Notwendigkeit bestimmt ist).

Aristoteles spricht hier also mit dem Begriff des Episodischen den negativen Aspekt einer allzu großen Anzahl unzusammenhängender Details in einer Dichtung an, die die innere Verkettung der Gesamthandlung gefährden.
B. Segni übersetzt 1551 den aristotelischen Text ins Ital.:

loc. cit.: Io chiamo favola episodiaca quella dove gli episodii vi sono scambievolmente messi senza osservazione di verisimile o di necessario (177).

L. Salviati kommentiert die Passage:

L'infarinato secondo... (Florenz 1588): Né per ciò favola episodiaca... ne sarebbe riuscita, posciaché episodiaca dichiara Aristotile che sia quella nella quale l'un dopo l'altro s'ammassano gli episodi, né necessariamente, né verisimilmente procedenti dall'argomento (379).

Zwei Jh. später erscheint das Wort Episode in ähnlicher Weise, wenn J. G. Herder mit ihm ‚beiläufig Geschriebenes' bezeichnet. Freilich erachtet dieser gerade die beiläufig hingeschriebenen Äußerungen häufig für wesentlicher als manches systematisch angelegte größere Werk:

Über die neuere Dtsch. Lit. Erste Sammlung von Fragmenten (1767): Man dankt es also den Verfassern, daß sie manchmal ihre Lieblingswendungen ergreifen, um von einer Sache überhaupt zu schwazzen: Briefeingänge, Präludien und Episoden, die mehr wert sind, als ganze Critiken (*Werke*, ed. Suphan, Bd. I, Bln 1877, 145).

Im Zusammenhang mit diesem Wortgebrauch, der auf einen Textteil zielt, der als zufällig, unsystematisch und beiläufig erachtet wird oder auch fragmentarischen Charakter hat, steht das Subst. Episode auch im übertragenen Sinn für das ABKOMMEN VON EINEM HAUPTTHEMA. So bezeichnet Tr. Boccalini mit episodio ein ‚nebensächliches Argument', in dem sich ein Redner verloren hat und nicht mehr zum roten Faden seines hauptsächlichen Gesprächsgegenstandes (soggetto principale) zurückfindet:

Ragguagli di Parnaso (1612–13): Tre giorni sono accadde che un virtuoso, molto dottamente ragionando di una materia poetica, entrò in un episodio, nel quale talmente si diffuse, che, avendolo fornito, nel ritornar poi che con l'ingegno fece a casa, non si ricordò del soggetto principale (ed. Rua, Vol. II, Bari 1912, 314).

Cervantes spricht mit episodio das ‚zerstreuende Abschweifen (digresion) von einem Gesprächsthema' an:

Don Quijote de la Mancha, II. Teil (1614), II, 3: Por parecerle que siempre auia de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos (*Obras completas*, ed. Real Academia Española, Madrid 1917, f. 164).

Digresion ist hier ein Synonym für episodio. Als solches erscheint digressione auch bei A. Mascardi, der mit episodio ‚all das' bezeichnet, ‚was einen vom Hauptthema (proposito principale) abbringt':

Dell'arte istorica (ca. 1620–40): La digressione, così nomata in Italia da' più eleganti e prosatori e poeti, negli idiomi forastieri sortice diversi nomi; ... tuttociò che s'apporta fuori del proposito principale può chiamarsi episodio (ed. Bartoli, Florenz 1859, 203).

Lit.: CH. MARTY-LAVEAUX, Lexique de la langue de P. Corneille, 2 Bde (= Œuvres de P. Corneille, Vol. XI u. XII), Paris 1862; J. KEHREIN, Fremdwörterbuch, Stuttgart 1876; J. A. H. MURRAY, A New Engl. Dict. on Hist. Principles, Vol. III, Oxford 1897; FR. L. K. WEI-

gand, Dtsch. Wörterbuch, Gießen ^{5}1909; H. Schulz, Dtsch. Fremdwörterbuch, Straßburg 1913; G. Norwood, „Episodes" in Old Comedy, Class. Philology XXV, 1930; E. Huguet, Dict. de la langue franç. du XVIe siècle, Vol. III, Paris 1933; K. Ziegler, Art. Tragoedia, in: Pauly/Wissowa, Real-Encycl. d. class. Altertumswiss. II/11, Stuttgart 1936; A. H. Gilbert, The Word *ἐπεισόδιον* in Aristotle's Poetics, American Journal of Philology LXX, 1949; E. Littré, Dict. de la langue franç., Vol. III, Paris 1956; C. F. Gómez, Vocabulario de Cervantes, Madrid 1962; A. Dauzat, J. Dubois, H. Mitterand, Nouveau dict. étymol. et hist., Paris ^{2}1964; E. Gamillscheg, Etymol. Wörterbuch d. franz. Sprache, Heidelberg ^{2}1969; K. Aichele, Die Epeisodien d. griech. Tragödie, Diss. Tübingen 1966; Ders., Das Epeisodion, in: Die Bauformen d. griech. Tragödie, hg. von W. Jens, München 1971; H. Lausberg, Hdb. d. literar. Rhetorik, München ^{2}1973; H. Paul, Dtsch. Wörterbuch, Tübingen (1897) ^{7}1976; S. Battaglia, Grande diz. della lingua ital., Turin o. J.

II. Seit dem 17. Jh. wird der Begriff Episode als literar. Terminus technicus zusehends selbständiger reflektiert. Zwar geht die Diskussion zunächst immer noch von Aristoteles aus und kehrt auch, zumal in Streitfragen, immer wieder zu ihm zurück, doch ist nicht zu verkennen, daß insbes. im 18. und frühen 19. Jh. die Argumentationen und Sichtweisen mehr und mehr eigene Wege einschlagen.

(1) Als bes. Problem stellte sich zunächst die meist als dreifach verstandene Bedeutung des Terminus bei Aristoteles dar, die immer wieder Anlaß zu Verwirrung und Auseinandersetzung gewesen war und es in der klassischen Philologie bis zum heutigen Tage geblieben ist (vgl. A. H. Gilbert, *The Word ἐπεισόδιον in Aristotle's Poetics*, American Journal of Philology LXX, 1948).
Aus dem von der zeitgenöss. Ästhetik vertretenen klassizistischen Ideal der Einheit der Handlung heraus findet

(a) eine Einschränkung des Begriffes auf ‚in ein Hauptgeschehen eingewobene Nebenhandlung' statt (s. oben I. (2)). Dies fiel um so leichter, als die Grundbedeutung ‚Teil des Dramas, der zwischen zwei Chorliedern rezitiert wird' bzw. ‚Akt' (s. oben I. (2)) wohl bereits bei Aristoteles keine begriffliche Aktualität mehr besessen hatte. Sie wurde in der Folge nur als tradierter Bildungsballast mitgeschleppt und ist nicht selten Anlaß zu abstrusen Konstruktionen von Bedeutungsverknüpfungen gewesen. Der franz. Literaturtheoretiker R. Le Bossu argumentiert in seinem 1675 in Den Haag erschienenen *Traité du poëme epique* II, 4, der Begriff habe seinen ursprünglichen Sinn bei Aristoteles schon nicht mehr besessen. Zwar habe die Sache ihren Geburtsnamen beibehalten, der ‚nicht zur Sache gehörende, fremde, zusätzlich eingefügte Stücke' bezeichne, jedoch habe sie ihre Natur verloren, denn Episoden seien ja gerade bei Aristoteles auch schon als ‚natürliche und notwendige Glieder' einer Handlung verstanden und gefordert worden. Dennoch habe Aristoteles den trügerischen Terminus auch in seiner überholten etymologischen Bedeutung beibehalten und unter der Bezeichnung Episode die Regeln der Tragödie beschrieben:

Que si l'on dit, que ces incidens particuliers étant des membres naturels et nécessaires; il s'ensuivroit qu'ils ne seroient pas des piéces hors d'œuvre, étrangéres, sur-ajoûtées, et insérées, come signifie le terme d'Episode: je répondrai que cela est vrai; mais que la chose a retenu le nom de sa naissance et de son origine, et qu'elle en a perdu la nature. Aristote, qui comme les autres, a retenu ce terme trompeur, nous donne des régles de la Tragédie sous le nom d'Episode (115).

Der negative Aspekt des Begriffes, das Zufällige und ‚Zusammenhangslose' einer Hinzufügung oder das zerstreuende Abschweifen einer Nebenhandlung (s. oben I. (3)) – im allgemeinsprachlichen Gebrauch des Wortes durchaus lebendig geblieben –, wurde dem literar. Terminus deshalb mehr und mehr entzogen, weil der aristotelische Anspruch auf Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit der Episoden zusehends in das Zentrum des ästhetischen Interesses rückte. A. Furetière z. B. lehnt eine Wortverwendung im Sinne von Abschweifen und Abweichung (digression) gänzlich ab:

Dict. universel ([Rotterdam 1690] Den Haag 1727), Art. *Episode*: ... *l'Episode* doit avoir une liaison naturelle avec l'action principale, afin de ne paroître pas un ornement étranger... Les digressions ne sont pas des *episodes* (II, o. S.).

Mehr jedoch als durch die ausdrückliche Ablehnung der beiden flankierenden Wortbedeutungen ‚Akt' und ‚Abweichung' kommt in den immer wieder erneut unternommenen Definitionen die Einschränkung auf ‚Nebenhandlung' oder ‚Nebenbegebenheit' zum Ausdruck. Als Beispiel sei hier J. G. Sulzer zitiert, der in deutlicher Abhebung gegen den antiken und älteren Wortgebrauch mit Episoden ‚Zwischenvorstellungen' bezeichnet:

Allg. Theorie d. schönen Künste II (Lpz. [1771–74] ^{2}1792), Art. *Episode*: Die Neueren drücken durch dieses Wort [Episode] sowohl in den dramatischen, als epischen Gedichten solche Vorstellungen aus, die in den Zwischenraum, wo die Erzählung oder Vorstellung der Handlung unterbrochen wird, eingeschaltet werden (81).

(b) Sulzers Bericht erwähnt auch eine weitere Vereinheitlichung des Begriffes, nämlich die in bezug auf Epos und Drama: er spricht den qualitativ einheitlichen Gebrauch des Terminus im Hinblick auf diese Gattungen an. Der Episodenbegriff ist sowohl im Drama als auch im Epos derselbe, lediglich quantitative Unterschiede sind zu beachten. Im Drama sind die Episoden kürzer, im Epos länger:

Le Bossu, loc. cit.: Le mot d'Episode passant du Théatre à l'Epopée, n'a point changé de nature: Toute la différence qu'Aristote y met, est que les Episodes sont plus courts dans la Tragédie, et plus amples en ces grands Poëmes. Une différence si légére ne doit pas nous empêcher de parler en la même maniére des uns et des autres (110f.).
Allg. Encycl. d. Wiss. u. Künste, hg. v. J. S. Ersch u. J. G. Gruber, Bd. I/36 (Lpz. 1842): Aber auch dann soll [im Drama] diese Nebenhandlung nur kurz sein, um die Einheit nicht zu unterbrechen. Dagegen kann sie in der Epopöie weit ausgeführter dargestellt werden, unbeschadet der Einheit derselben (39).

(2) Inhaltlich konzentriert sich die Diskussion immer mehr auf die Frage, in welchem Verhältnis eine eingeschobene Partie zur hauptsächlichen Handlung zu stehen habe. In wachsendem Maße begegnet dabei die Forderung, die Episoden müßten mit dem Hauptgegenstand in enger Beziehung stehen, ja sie müßten aus dessen Stoff selbst entnommen sein, müßten mit ihm zusammenhängen wie die Gliedmaßen mit dem Körper, ein immer wieder verwendetes Bild, das geeignet ist, das „organische" Zusammenwirken der Teile zu illustrieren. Dieses Bemühen läßt sich als der theor. Versuch einer Integration der Episode in das Hauptgeschehen bezeichnen.

*

Exkurs: Es fällt hierbei auf, daß eine Gegenposition, wie etwa die, daß die eingeschobenen Partien in einem auffallenden Kontrast zum Hauptgeschehen zu stehen hätten, zunächst nie und auch später nur äußerst selten vertreten wird. Dies läßt sich wohl damit erklären, daß lediglich Autoren klassizistischer Observanz, deren ästhetisches Prinzip das des Ausgleichs von Gegensätzen

und der Einheitlichkeit der Form ist, den aus dem Bereich der klass. Dramentheorie stammenden Kunstbegriff Episode gebrauchen, während ihre Gegenspieler, Vertreter antiklass., also etwa manieristischer oder romantischer Tendenzen, die ihre exuberanten und romanhaften Werke auf Kontrastwirkung und Expressivität hin anlegen, den eher als „kritisch" verstandenen Begriff der Episode erst gar nicht verwenden und als solchen reflektieren. So werden z.B. die beständigen Abschweifungen vom Hauptthema in L. Sternes Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759–67) in der Regel als ‚digressions' bzw. ‚Digressionen' bezeichnet, diejenigen in Jean Pauls Romanen meist als ‚Einschübe'.

*

Le Bossu konstruiert 1675 einen immanenten Zusammenhang zwischen Haupthandlung und Episode, indem er behauptet, Anlaß und Gegenstand einer Episode („le fond et la matière d'un Episode") müßten im Stoff der Handlung selbst begründet sein. Allerdings brauche der Dichter nicht jede Möglichkeit, die ein Stoff zu einer Episode biete, wahrzunehmen. Eine dergestalt aus der Handlung selbst hervorgegangene Episode ist natürlich als unselbständige Partie nur Teil einer Handlung, und nicht eine Handlung für sich:

op. cit. II, 6: *Définition des Episodes*: Un Episode n'est qu'une partie d'une Action, et non une Action entiére; comme celle d'Hypsipyle dans Stace, qui rend ce Poëme défectueux et Episodique.
Cette partie de l'Action qui sert de fond à l'Episode, ne doit pas demeurer dans sa simplicité, telle qu'elle est énoncée en général dans le prémier plan de la Fable. Aristote ayant ainsi rapporté les parties de l'Odyssée, dit formellement qu'elles sont propres: et en cet état, il les distingue des Episodes. Ainsi, dans l'exemple que nous avons rapporté de l'Oedipe, nous avons dit que la guérison des Thebains, n'est pas un Episode, [p. 123] c'est seulement le fond et la matière d'un Episode, dont le Poëte ne s'est pas servi. Et Aristote disant qu'Homére dans l'Iliade, a pris peu de choses pour son sujet, mais qu'il s'est servi de beaucoup de ses Episodes, il nous apprend que le sujet contient en soi beaucoup d'Episodes; dont le Poëte peut se servir, ou ne se pas servir (122f.).

So verstanden ist eine Episode weder einer Handlung hinzugefügt, noch von irgendwo anders her entnommen:

ibid. II, 5: Un Episode, selon Aristote, ne doit point être ajouté à l'Action et tiré d'ailleurs: mais doit faire une partie de l'Action même (116).

Freilich ist nicht jeder Teil einer Handlung eine Episode, sondern nur derjenige, der durch besondere Umstände erweitert und gedehnt ist:

ibid. II, 6: Concluons donc… que toutes les parties d'une action, ne sont pas autant d'Episodes; mais seulement celles qui sont amplifiées et étendües par les circonstances particuliéres, et par la maniére dont le Poëte raconte la chose (124).

Le Bossus Thesen wurden in der Folge immer wieder aufgegriffen; unter den jeweiligen Stichwörtern *Episode* finden sie sich z.B. in A. Furetières *Dict. universel* ([1690] 1727) und in der *Encyclopédie* V (Paris 1755) fast wörtlich übernommen. Letztere pointiert sogar noch einen Gedanken Le Bossus, der in seiner Forderung sehr weit geht: die Episoden sollen nicht nur unmittelbar aus dem Hauptgeschehen hervorgehen, sondern sie sollen überdies auch untereinander so verbunden sein, daß eine aus der anderen hervorgehe:

Le défaut de ces incidens [sc. épisodes] n'est donc pas d'être tels que le poëte eût pu, sans changer le fonds de l'action, leur en substituer d'autres; mais de n'être pas liés entr'eux de façon que le précédent amene celui qui le suit; car c'est peu de se succéder, il faut encore qu'ils naissent les uns des autres (814a).

Über die *Encyclopédie* scheint der Begriff auch seine endgültige, wenn auch bis zum heutigen Tage keineswegs durchgängige Aufnahme in der dtsch. Literaturkritik gefunden zu haben, so z.B. in Sulzers *Allg. Theorie*:

loc. cit.: Es würde aber sehr unschicklich seyn, wenn die Materie der Episode der Hauptmaterie ganz fremd wäre; sie muß eine genaue Beziehung auf die Hauptsache haben und recht zu gelegener Zeit kommen. Sie muß in den Charakter der Hauptsache hineinpassen, und etwas enthalten, wodurch die Hauptvorstellung gewinnt; oder besonders einige Erläuterung bekommt, die sonst nicht wohl schicklich hätte können angebracht werden. Dadurch werden die Episoden so genau in den Stoff der Handlung eingewebt, daß man sie ohne Schaden nicht herausnehmen könnte (II, 81).

(3) Die Funktionen von Episoden im Sinne von ‚in ein Hauptgeschehen eingefügte bzw. verwobene Nebenhandlungen' wurden vom 17. bis zum 19. Jh. in vielfacher Hinsicht gedeutet.
Die Episoden dienen:

(a) der Erweiterung und Ausarbeitung (amplification et élaboration) eines Stoffes:

vgl. Madeleine de Scudéry, *Observations sur le Cid* (1637): Ce n'est pas que j'ignore que les épisodes font une partie de la beauté d'un poème; mais il faut, pour être bons, qu'ils soient plus attachés au sujet… Ces amplifications, qui ne sont pas tout à fait nécessaires, mais qui ne sont pas aussi hors de la chose, s'appellent épisodes chez Aristote; et l'on donne ce nom à tout ce que l'on peut insérer dans l'argument, sans qu'il soit de l'argument même. Ces épisodes, qui sont aujourd'hui fort en usage, sont trouvés bons lorsqu'ils aident à faire quelque effet dans le poème (zit. nach P. Robert, *Dict. alphabétique et analogique de la langue franç.*, Casablanca u. Paris, Vol. II, 1955, Art. *épisode*).

Eine solche Erweiterung kann auf zweifache Weise erfolgen: entweder entwickelt man aus einem Stoff viele kurze oder aber wenige ausgedehnte Episoden:

vgl. Le Bossu, *op. cit.*, chap. VI: Le sujet d'un Poëme devient long en deux maniéres; l'une lorsque le Poëte y employe beaucoup de ses Episodes; et l'autre, lors qu'il donne à chacun une étenduë considérable. C'est par cet usage que les Poëtes Epiques étendent leurs Poëmes beaucoup plus que les Dramatiques (123);

(b) als belebende Staffage zur plastischeren Hervorhebung eines Stoffes in der beschreibenden Poesie (vgl. III. (2) (a)):

vgl. J. G. Fr. Hegel, *Vorlesungen über d. Ästhetik* (1818): Wie im Lehrgedicht treten deshalb auch in der beschreibenden Poesie Episoden als belebende Staffage ein, besonders die Schilderung rührender Gefühle, der süßen Melancholie z.B., oder kleine Vorfallenheiten aus dem Kreise des menschlichen Lebens in untergeordneten Sphären. Dieser Zusammenhang aber der geistigen Empfindung und äußeren Naturempfindung kann auch hier noch ganz äußerlich sein… (ed. Bassenge, Bd. I, 411);

(c) zur assoziativen Verknüpfung und emotionalen Besetzung in der lyrischen Poesie:

vgl. Hegel, *op. cit.*: *Episoden…* sind dem lyrischen Dichter gleichfalls unverwehrt… Ihre lyrische Berechtigung dagegen ist subjektiver Art. Das lebendige Individuum nämlich durchläuft seine innere Welt schneller, erinnert sich bei den verschiedensten Gelegenheiten der verschiedensten Dinge, verknüpft das Allermannigfaltigste und läßt sich, ohne dadurch von seiner eigentlichen Grundempfindung oder dem Gegenstande seiner Reflexion abzukommen, von seiner Vorstellung und Anschauung herüber- und hinüberführen. Die gleiche Lebendigkeit steht nun auch dem poetischen *Inneren* zu, obschon es sich meistens schwer sagen läßt, ob dieses und jenes in einem lyrischen Ge-

dichte episodisch zu nehmen sei oder nicht. Überhaupt aber gehören Abschweifungen, wenn sie nur die Einheit nicht zerreißen, vor allem aber überraschende Wendungen, witzige Kombinationen und plötzliche, fast gewaltsame Übergänge gerade der Lyrik eigens zu (II, 491);

(d) als VORBEREITUNG UND ÜBERLEITUNG zu einem im Charakter gegensätzlichen Handlungsteil. Sie sind hierin, wie Sulzer bemerkt, einem modulierenden Zwischenspiel in der Musik vergleichbar, das zu einer anderen Tonart überleitet (vgl. V. (1)):

loc. cit.: Die Episoden können auch noch aus einem andern Grund nothwendig werden; nämlich da, wo zweyerley ganz interessante Vorstellungen von entgegengesetztem Charakter auf einander folgen müßten. Da kann eine dazwischen gesetzte Episode den Geist und das Gemüth nach und nach in eine andre Fassung bringen, und zu dem folgenden vorbereiten. Dieses beobachten auch die Tonsetzer, die, wo es nicht die Natur der Sache ausdrücklich erfordert, nie von einem Ton in einen andern sehr gegen ihn abstechenden herüber gehen, ohne das Gehör durch einen dazwischen liegenden geführt zu haben, der das Gefühl des ersten schwächet, und dadurch zu dem folgenden vorbereitet;

(e) als MITTEL DER ZEITORGANISATION, wenn in einem Geschehen die Erläuterung von Ereignissen erforderlich wird, die vor dem Einsetzen der Handlung erfolgt waren:

vgl. Ersch/Gruber, *op. cit.*: Der Anfang desselben [sc. des epischen Gedichts] muß, weil er Geschichtliches darstellt, nothwendig in einen bestimmten *Zeitpunkt* fallen. Alles hinter diesem liegende Vergangene wird dadurch abgeschnitten. Gleichwol hängt aber dieses doch auch ursachlich mit dem, was er darstellt, zusammen. Es wird ihm daher in dem Fortgange seiner Erzählung ein Zurückschreiten in die Vergangenheit oft nothwendig, und die Leser oder Hörer, die er mitten in die Begebenheiten hineingerissen hat, gleich als wäre ihnen alles bekannt, was es aber doch nicht ist, verlangen darüber unterrichtet zu werden. *Hiezu* dient nun dem Dichter das Mittel der *Episoden*, bei deren Anwendung er jedoch nicht ohne Sorgfalt zu Werke gehen darf (40);

(f) als MITTEL DER RÄUMLICHEN KOORDINATION, wenn ein Geschehen viele Schauplätze hat oder gleichzeitig an mehreren Orten für eine Handlung wichtige Ereignisse vorkommen:

vgl. Le Bossu, *op. cit.*, chap. VI: Car l'absence d'Ulysse pendant plusieurs années hors de son País, exige nécessairement sa présence ailleurs; et le dessein de la Fable le doit jetter en plusieurs périls, et en plusieurs Etats. Or chaque péril, et chaque Etat fournit un Episode, dont le Poëte peut se servir, s'il veut (123 f.);
Ersch/Gruber, *op. cit.*: Es sind aber nicht blos *Zeit*verhältnisse und nicht blos Rückblicke in die Vergangenheit, wegen deren der erzählende Dichter sich genöthigt sieht, gewisse Begebenheiten in die Hauptbegebenheit einzuflechten, sondern auch die Örtlichkeit kann ihn dazu bestimmen, insofern diese von Einfluß auf die Begebenheit oder die Schicksale der Personen ist. Hiedurch werden *Schilderungen* erforderlich, und dem erzählenden Dichter muß dafür soviel Raum vergönnt werden, als er nöthig hat, um Anschaulichkeit zu bewirken, oder auch um dadurch in die Stimmung zu versetzen, welche zu Erhöhung unsrer Theilnahme an den Personen und ihren Schicksalen dient (40);

(g) als Hemmnis, aufhaltendes Zwischenereignis und schilderndes Verweilen in einer Handlung. Sie fungieren auf diese Weise als RETARDIERENDES MOMENT (vgl. III. (1)):

vgl. Hegel, *op. cit.*: Die Lust an dem, was da ist, und an der Form der wirklichen Realität darf jedoch, wie ich schon sagte, nicht so weit gehen, auch Zustände und Erscheinungen mit in das Gedicht aufzunehmen, welche in gar keinem Zusammenhange mit der besonderen Handlung oder deren Grundlage stehen; sondern selbst die Episoden müssen sich in betreff auf den Fortgang der Begebenheit, sei es auch als Hemmnis und aufhaltendes Zwischenereignis, wirksam erweisen. Dessenohngeachtet kann um der Form der Objektivität willen im Epos die Verbindung der einzelnen Teile nur lockerer Art sein... (II, 441 f.);
ibid.: ... Besonders aber dienen die *Episoden* zur Unterbrechung des unmittelbaren Fortgangs und sind größtenteils hemmender Art (II, 446);

(h) als PSYCHOLOGISCHES MOMENT DER RUHESTELLUNG ZUR ERHOLUNG DER EINBILDUNGSKRAFT (vgl. III. (1); III. (2) (b) u. V. (1)):

vgl. Sulzer, loc. cit.: Die Episoden lenken die Aufmerksamkeit eine Zeitlang von der Hauptvorstellung ab, und verursachen in der Handlung Ruhestellen, auf welchen die Vorstellungskraft sich durch Gegenstände einer andern Art erholt... (II, 81);

(i) als SPANNUNGSERZEUGENDER KUNSTGRIFF, um den Leser ungeduldig zu machen (vgl. V. (1)):

vgl. J. le Rond d'Alembert, *Eloge de Marivaux* (1763): ... il me semble que les épisodes dans les romans sont faits pour impatienter le lecteur, au moins si j'en juge per le sentiment qu'ils me font éprouver (*Oeuvres complètes*, Vol. III, Paris 1821, Anm. 17);

(k) zur DARSTELLUNG EINES GEGENSATZES, der seine Begründung jedoch im Stoff der Handlung selbst haben soll (vgl. III. (1)):

vgl. *Encyclopédie*, loc. cit.: Dans le poëme dramatique, lorsque la fable ou le morceau d'histoire que l'on traite fournit naturellement les incidens et les obstacles qui doivent contraster avec l'action principale, le poëte est dispensé d'imaginer un épisode, puisqu'il trouve dans son sujet même ce qu'en vain il chercheroit ailleurs (815a).

III. Seit der 2. Hälfte des 18. Jh. ist der literar. Episodenbegriff auch in Musiktheorie und Musikästhetik eingeführt worden.

(1) Infolge analoger Problemlage bezeichnet Episode insbes. im Bereich von Singspiel, Oper und Musikdrama seither eine IN SICH GESCHLOSSENE EINSCHALTUNG IN EINE (MUSIK-)DRAMATISCHE AKTION, DIE MIT DER HAUPTHANDLUNG NUR IN LOSER VERBINDUNG STEHT (vgl. I. (2)).
Ein frühes Beispiel des Wortgebrauchs in diesem Sinne findet sich im I. Bd. der *Mus.-kritischen Bibliothek* (Gotha 1778) von J. N. Forkel. In einer Abhandlung über Glucks klassizistische franz. Version der *Alceste* kritisiert Forkel Glucks Opernreform, nach deren konsequenter Durchführung der Musik keinerlei Entfaltungsmöglichkeit mehr bleibe, die sie zuvor in den meisten ital. Opern Glucks noch zur Genüge gehabt habe:

Bald möchten wir die zuweilen bis zum Ueberfluß getriebenen Episoden in den, nicht nach französischem Schnitte eingerichteten italiänischen Opern nach voriger Art, der *Musik* für viel vortheilhafter erklären, als die von manchem, musikalischer Empfindung gar nicht fähigen Kunstrichter gesuchte Simplicität der Handlung. Denn die Episoden machen eben die Gelegenheit, mehrern Sängern und in verschiedener Art, zu singen zu geben, folglich die Musik sehr mannichfaltig zu machen: anstatt, daß hier *Alceste* und *Admet* fast alles, und alle andere Personen nichts beträchtliches zu singen haben (190).

Im Anschluß an den großen Erfolg der Gluckschen Prinzipien erläutert J. Fr. Reichardt im I. Bd. seines *Mus. Kunstmagazins* (Bln 1782), daß in einem Singspiel nur dort gesungen werden sollte, wo wirkliche Leidenschaft vorherrsche. Würde jedoch bei diesem Vorgehen in einer Handlung zu wenig Gesang anfallen, so rät er, könne man

kontrastierende Episoden (vgl. II. (3) (k)) leidenschaftlichen Gehalts einschalten:

Ueber das dtsch. Singeschauspiel: Und fürchtet man dennoch [d.h. obwohl es so wenig gute Sängerinnen und Sänger gibt] Eintönigkeit und langwieriges Wesen; so können, wenn die Handlung nicht aus der erhabenen Gattung ist – und für diese eigentliche Heldenoper haben wir Deutsche wohl zu viel gesunde Vernunft und zu wenig Kunstsinn, – können schickliche kontrastierende Episoden immer noch zu Gesängen verschiedenen Charakters Anlaß geben. Nur muß sich dieser Gang an Zahl und Weise zu dem Hauptgeschehen des Stücks verhalten, wie beim guten Dichter die Episode zur Haupthandlung (162).

Als Beispiele für später berühmt gewordene und als solche bezeichnete Opernepisoden seien stellvertretend für viele lediglich zwei solcher ‚intermittierenden Szenen' genannt: die Lever-Episode im 1. Akt des *Rosenkavaliers* von R. Strauss und die intime Episode mit Romanze und Arie des Ännchen im 2. Akt des *Freischütz* von C. M. von Weber (vgl. RiemannL, Sachteil, 1967, Art. *Episode*, 261).
A. Halm hat 1914 das Episodische als ‚künstlerisches Prinzip des Retardierens' (vgl. II. (3) (g)) innerhalb der formalen und psychologischen Ökonomie von Beschleunigung und Hemmung im Musikdrama definiert:

Das Episodische in Wagners Musikdrama (1914), Neudruck in: *Von Grenzen u. Ländern d. Musik* (München 1916): Da mir diese Aufgabe [sc. das dramatische Tempo zu meistern] da schwerer und ernster erscheint, wo es zu retardieren, als da, wo es zu beschleunigen gilt, und da ich deshalb ihre glückliche Lösung für besonders aufschlußreich halte, so hebe ich einige solcher Fälle hervor und lade zur Betrachtung des künstlerischen Prinzips der Episode ein, die ich definiere als das zum *scheinbar oder beinahe* selbständigen Bild gewordene Retardierende (26).

Das retardierende Moment des Episodischen dient beim Zuhörer der Sammlung psychodramatischer Kräfte, indem es in der entzweienden Struktur des Dramas Ruhestellen der Einheitlichkeit (vgl. II. (3) (h)) schafft und mittels einer solchen zeitweiligen Suspension des dramatischen Dualismus die notwendige innere Distanz ermöglicht:

op. cit.: Letzterer [sc. der Zuhörer] soll gern mit verweilen und genießen, während in der Ruhe sich die dramatischen Kräfte sammeln. Dies ist wohl das eigentlich wichtige Erfordernis, noch wichtiger das andere, nämlich uns auch glauben zu machen, daß die Personen der Handlung für ihre Blicke ein anderes Ziel bekommen (27) ... Im wesentlichen also lenken solche Episoden den Zuhörer von der Handlung ab, so wie oder je nachdem auch stärker als ihr stofflicher Inhalt die Handelnden von ihren gegenwärtigen Zielen ablenkt; sie gewähren das Erlebnis des Befreitwerdens vom Nächsten, des Übersehens der Gegenwart, des Hinübersehens über die enggezogene Mauer von Egoismus, und zwar des mehreren oder allen gemeinsamen, wenigstens auf eine Spanne Zeit einmütigen oder selbstvergessenen Schauens – deshalb muß ein Fremdes ihr Inhalt sein (29).

(2) Im Anschluß hieran erfüllen Episoden im entwickelteren romantischen Sonatentypus angesichts dessen formaler und psychologischer Ökonomie Aufgaben und Funktionen, die mit einem aussermus. Programm oder einer literar. Idee in Zusammenhang gebracht werden können.

(a) So bewirken Episoden formal die Zerdehnung und Auflösung einer ursprünglich autonomen Konstruktion im Interesse einer weitgehend epischen Konzeption des Musikwerks, wobei Aspekte wie Distanz, Fremdheit, Entlegenheit, Beziehungslosigkeit und Staffage (vgl. II. (3) (b)) eine Rolle spielen.

A. Halm vertritt in seiner Monographie *Die Symphonie A. Bruckners* (München 1914) die These, Bruckner verbinde im sonatenmäßigen Finale nicht nur die Hauptthemen der vorangegangenen Sätze, sondern lasse auch die lyrische Grundstimmung des zweiten Sonatenhauptsatzthemas im Adagio wiederaufleben, die epische des dritten Themas im Finale. Der epische Stil aber fordere von der Konstitution her „Episodisches" und verlange die Beachtung des „hochgeistigen Gesetzes der Distanz". Halm über die eingeschobene Passage zwischen der 3. und 4. Gruppe im Finale der II. Symphonie:

Ein grosser Stillstand trennt die dritte von der vierten Gruppe, die letztere damit als den Abschnitt der ersten Entwicklung kennzeichnend... Inhaltlich... sind sie [sc. die den Stillstand bewirkenden „gehaltenen chorartigen Akkorde"] hier dem ganzen noch fremder, als die Ruhezeiten in der Hauptform zu sein pflegen: der bildhaft epische Stil gestattet, ja im höheren Verstand fordert er sogar ausser dem Konstitutiven auch Episodisches, das inhaltlich nicht beeinflußt wird noch Einfluß ausübt; das nur eben durch seine Fremdheit, Entlegenheit wirkt, ohne in den Gang der Handlung einzugreifen noch von ihm mit ergriffen oder gar angegriffen zu werden, das vielmehr von dem hauptsächlichen Geschehen ablenkt. Es ist wohl zu beachten, dass Bruckner gerade in der dritten, der epischen Gruppe der Hauptform, zumal zu ihrem Schluß, solch Episodisches, wenn auch mit größerer Vorsicht als hier, zulässt und herbeiruft... Ein Vorhang wird auf Augenblicke weggezogen oder eher noch bloss kaum gelüftet, und weite, ungeahnte Fernen, andere Ewigkeiten kommen, wie ein neuer Horizont, ins Gesichtsfeld. Das hochgeistige Gesetz der Distanz erscheint hier aufs Kühnste verfolgt, ins absichtliche Beziehungslose gesteigert (143).

Nach A. Einstein führen in der programmus. *Harold*-Sinfonie von Berlioz als Episoden bezeichnete ‚Szenen epischen Erzählcharakters' von der autonomen Konstruktion des klassischen Sonatenzyklus weg:

Die Romantik i. d. Musik (Wien 1950): Er lockert in der „Harold"-Sinfonie die zyklische Festigkeit der Beethovenschen Erbschaft auf doppeltem Weg: indem er zwischen die beiden Ecksätze zwei Episoden einschiebt – und es ist bezeichnend, daß gerade sie zum Feinsten und Hinreißendsten gehören, was er geschrieben hat – und indem er der Solo-Bratsche eine Rolle zuteilt, die weder konzertant noch sinfonisch ist: sie symbolisiert oder repräsentiert den melancholischen Helden, der (so hat ein Bewunderer Berlioz', Peter Cornelius, es ausgedrückt) „als eine Art Staffage sich von der jemaligen Umgebung abhebt" (167).

Auch Th. W. Adorno interpretiert die Funktion der häufigen Episoden in Mahlers Symphonien als eine epische, deren „exterritoriales" Wesen Überdehnungen der Form und Disproportionen intendiere:

Mahler (Ffm. 1960): Daran [sc. an den 1. Teil der Durchführung des 1. Satzes der VII. Symphonie] schließt sich ein langer, exterritorialer, mehrfach durchbrochener Episodenteil. Was sich danach wie der Beginn der Zentraldurchführung anhört [S. 40 der UE-Taschenpartitur von G-Dur an], mit Beethovenschem Gestus anbefohlen, bleibt im Bann der hartnäckigen Episodenstellen gleich dem zweiten Satz der Fünften; die eigentlich durchführenden Partien sind äußerst knapp. Mahlers epische Intention experimentiert mit der in der Sechsten Symphonie erworbenen Technik: die Durchführung spaltet sich auf in zwei sonatenfeindliche Elemente, eine Expositionsvariante und ein durch Motivvergrößerung auf die Einleitung zurückgreifendes Episodenfeld, das schließlich in die Reprise jener Einleitung mündet: das qualitativ Andere wird vollends kompositionsimmanent (137);
ibid.: Seiner [sc. Mahlers] Musik droht, was sie am letzten möchte, das Ritual. Es bekundet sich bis in Disproportionen der Form hinein, in Überdehnungen noch der großartigsten Episoden wie

der der Burleske der Neunten Symphonie mit den gehäuften Glissandi (179).

(b) Als kunstpsychologische Wirkung der Episoden wird häufig eine „Ruhestellung der Vorstellungskraft" im oben II. (3) (h) erwähnten Sinne Hegels thematisiert, eine SUSPENSION des üblichen Fortschreitens der Komposition, ein „SELIGES VERWEILEN", das dem Hörer inmitten des Drängens einer vielseitig vermittelten dynamischen Totalität beschieden werde:

A. Einstein, *op. cit.*: Vor allem in seinen [sc. Schuberts] Klaviersonaten ist die Form gelockert, sind die Durchführungen oft nur Übergänge, ja manchmal sogar der Ort für Episoden und seliges Verweilen (86);
Th. W. Adorno, *op. cit.*: In seinen [sc. Mahlers] Erfüllungspartien verweilt, was sonst entflieht, wie vor ihm vielleicht nur manchmal bei Bruckner: dem Fis-Dur-Mittelsatz aus dem Adagio von dessen Siebenter Symphonie. Die aus einem unscheinbaren Kontrapunkt aus dem Hauptthemenkomplex gebildete G-Dur-Episode nach der Exposition des ersten Satzes der Vierten Symphonie Mahlers, eine selige Stelle, liegt vor dem Hörer da wie das Dorf, vor dem ihn das Gefühl ergreift, das wäre es (Fußnote: IV. Symphonie, S. 12, von Ziffer 7 an mit Auftakt der Celli; cf. auch S. 44f., „ruhig und immer ruhiger werdend" [UE-Taschenpartitur]). Daß die Musik solcher Dauer mächtig werde, entschädigt für die Abdankung des authentisch symphonischen Prinzips. Das Mahlersche Formgefühl verlangt aber, daß der episodische Charakter der Gesamtsymphonie nicht wieder entgleite; das lang ausgesponnene erste Thema des Variationssatzes der Vierten hat, ohne alles schrille Pathos, denselben Frieden eines wunschlos Heimatlichen, geheilt vom Schmerz der Grenze (64).

IV. Die Theorie der Instrumentalmusik versteht seit der 2. Hälfte des 18. Jh. unter Episode einen MUS. ABSCHNITT VON UNTERGEORDNETER STRUKTURELLER BEDEUTUNG.

(1) So taucht im Dtsch. gleichzeitig mit den frühesten Wortbelegen seit den siebziger Jahren des 18. Jh. das neueingeführte Fremdwort zur Bezeichnung eines satztechnisch nicht weiter präzisierten NEBENGEDANKENS IN EINEM TONSTÜCK auf.

*

Exkurs: Wenig zuvor, um die Mitte des 18. Jh., war der Begriff der Episode aus der Literatur in die Malerei übertragen worden, wo er dann jedoch in der Folge nur sehr sporadisch gebraucht wird. Auch hier war dem aufkommenden klassizistischen Geschmack Rechnung getragen worden, indem in der Regel gefordert wurde, die ‚nebensächlichen Szenen, Personen oder Gegenstände in einem Gemälde' müßten dem zentralen Gegenstand der Darstellung auf irgendeine Weise integriert sein:

Encyclopédie V (Paris 1755): EPISODE, en *Peinture*, sont des scenes qu'on introduit dans un tableau, qui semblent étrangeres au sujet principal du tableau, et qui néanmoins y sont nécessairement liées (815a);
Allg. Theorie d. schönen Künste (Lpz. [1771–74] ²1792): Bisweilen nennt man auch, nicht nur in der Dichtkunst, sondern auch in Gemählden, gewisse Nebensachen, die keine nothwendige Verbindung mit der Hauptsache haben, episodische Auszierungen (II, 80f.).

Es ist wahrscheinlich, daß die Übertragung des Begriffs in die mus. Fachsprache unabhängig von der in die der Malerei erfolgt ist. Freilich sprechen beide Vorgänge beredt von der allgemeinen Verbreitung des Fachwortes gerade im Franz. sowie von dem gemeinsamen ästhetischen Ideal, dem sich Literatur, Malerei und Musik des 18. Jh. bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jh. hinein zuwandten.

*

Wohl einer der frühesten Belege des Wortes in mus. Zusammenhang findet sich im II. Bd. von J. A. Hillers *Wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend* (Lpz. 1767, 290). Dort verweist der Autor unter dem Stichwort *Episoden. (Nebensachen)* auf den Art. *Nebengedanken* (Bd. III, 1768), in dem er, ohne allerdings dabei das Wort Episode zu benützen, einen weitgehend quantitativ aufgefaßten Begriff exponiert:

Nebengedanken müssen in einer Melodie nicht so oft vorkommen, als der Hauptgedanke. Sie sind dem letztern allemal untergeordnet. Der wichtigste Nebengedanke muß zwar öfter, als alle übrige, aber niemals so oft, als der Hauptgedanke angebracht werden... (340).

Im *Ersten Anhang* zum KochL (Lpz. 1802) findet sich erstmalig in einem Musiklexikon ein ausgeführter Art. *Episoden*. Unter Episoden (auch hier im Plural!) versteht Koch in Anlehnung an den literar. Begriff ‚Nebenideen in einem Tonstücke', die, obgleich sie darin nicht „unumgänglich nothwendig" sind, dem Tonwerke dennoch „einen höheren Grad von Interesse ertheilen". Freilich beläßt Koch seine mehr ästhetisch orientierte Beschreibung des Begriffs ohne jegliche weitere satztechnische Präzisierung des Gemeinten:

Episoden. Man verstehet darunter diejenigen Gegenstände, die in ein Kunstprodukt verflochten sind, ohne daß ihr Daseyn unumgänglich nothwendig wäre; oder die außerwesentlichen Theile eines Kunstproduktes, die nur auf eine zufällige Art den Reiz desselben erhöhen. In einem Tonstücke sind die Episoden demnach diejenigen Gedanken oder Sätze, die als Nebenideen in das Ganze verflochten werden, die aber durch die Art, wie sie damit verbunden worden sind, dem Kunstwerke einen höhern Grad von Interesse ertheilen (1780).

In der Folge referiert J. A. Chr. Burckhard diesen Art. des KochL in verkürzter Form in seinem *Neuesten vollständigen mus. Wb.* (Ulm 1832):

Episoden. Diejenigen Sätze, die als Nebenideen in Tonstücke verflochten sind und das Kunstwerk interessanter machen (90);

P. Lichtenthal hatte ihn bereits im Jahre 1826 in seinem in Mailand erschienenen *Diz. e bibliografia della musica* fast wörtlich ins Ital. übernommen:

Sotto il nome d'*Episodj* s'intendono anche quegli oggetti intrecciati in un lavoro d'arte, senza che la loro esistenza sia assolutamente necessaria; ovvero le parti straordinarie d'una produzione dell'arte, le quali innalzano solo l'incanto in un modo secondario sì, ma che al totale danno un grado maggiore d'interesse (I, 256f.).

Ähnlich allgemein und unbestimmt drückt sich J. d'Ortigue über diejenigen mus. Partien bei Beethoven aus, die den Hörer unerwartet in „unbekannte Regionen" entführten und ihre Existenz sowohl dem „Vergnügen der Einbildungskraft" als auch dem Ideal der Einheitlichkeit verdankten:

Dict. liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'eglise au moyen age et dans les temps modernes (Paris 1853), Art. *Episode*: ... Dans le style libre, dans la symphonie et le quatuor, par exemple, Beethoven vous transporte tout à coup, au moyen d'heureux épisodes, dans des régions inconnues. On se demande avec surprise où l'on en est, où l'on va, et comment le magicien retrouvera son chemin, mais on peut être tranquille; après vous avoir étonné, ébloui, subjugué par le spectacle de tableaux tout à fait inattendus, le compositeur vous ramène sur votre chemin par mille petits sentiers, et vous êtes tout surpris de vous retrouver au moment où vous vous croyez bien loin. C'est de cette manière qu'il faut concilier les plaisirs de l'imagination avec le besoin de l'esprit qui est l'unité (564).

(2) Seit den sechziger Jahren des 19. Jh. hingegen bedeutet Episode auch eine PASSAGE IN EINER KOMPOSITION, DIE DURCH EINE HERVORSTECHENDE BESONDERHEIT VON IHRER UMGEBUNG SICH UNTERSCHEIDET UND EIN KLEINERES GANZES BILDET.

H. Mendel betont zwar noch 1873 das integrierende Moment am Episodenbegriff mit der Forderung, eine Episode dürfe keine ‚unmotivierte Abschweifung' sein. Freilich bestätigt er hiermit, daß die in der Gemeinsprache übliche Bestimmung des Kontrastierens und Abweichens in der allgemeinen Auffassung des Begriffs vorherrschend war:

Mus. Conversations-Lexicon III (Bln 1873), Art. *Episode*: [In der Literatur bezeichne man unter anderem auch als Episode] ... alle Nebenhandlungen im Epos und Drama, welche der Dichter an die Haupthandlung angeknüpft hat und die nicht wesentlich zu ihr gehören, sondern ein kleineres Ganze für sich bilden. Die neueren Kunstrichter haben die technische Bedeutung dieses Worts auch in der Tonkunst auf die letztere allein eingeschränkt. Bei guten Dichtern und Componisten sind die Episoden nicht unnöthige, nur erweiternde Anhängsel oder Ausfüllungen, sondern stehen im engen Zusammenhange mit der Idee des Ganzen und mit den entwickelten Hauptgedanken, die sie, wenn auch nur contrastierend, beleuchten und mit herausheben. Die Episode darf daher im Kunstwerke keine unmotivierte Abschweifung von dem Hauptgedanken sein, in welcher Art man in der Redeweise des gewöhnlichen Lebens den Ausdruck versteht, sondern die Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen gehörig durchblicken lassen (401).

Bereits eine Generation später unterscheidet H. Riemann zwischen „eigentlichen Episoden" bzw. „Episoden im engeren Sinne" und denjenigen Episoden, die als Zwischenspiel in der Fuge dienen (*Große Kompositionslehre* II [Stuttgart 1903], 199, 209 u. Reg.). Wenn Riemann, im Gegensatz zum integrierten Typus, „Episoden mit selbständig kontrastierenden Motiven" als die „eigentlichen" bezeichnet, so reflektiert er die beiden Episodenbegriffe nicht nur in der historisch korrekten Reihenfolge, sondern er kommt gleichzeitig auch einem ästhetischen Bedürfnis romantischer und nachromantischer Formgebung nach, dem es an subjektiver Beleuchtung kontrastierender Gefühlslagen gelegen war.

Die hervorstechende Besonderheit, die einen mus. Abschnitt gegenüber seiner Umgebung als Episode erscheinen läßt, kann prinzipiell von unterschiedlicher Art sein. Freilich haben sich im Laufe der Zeit spezifische KRITERIEN DER UNTERSCHEIDUNG in den Vordergrund gestellt, die zwar einzeln genommen schon zur begrifflichen Abgrenzung ausreichen, zumeist jedoch gemeinsam eine Episode als solche charakterisieren.

(a) So ist zu beobachten, daß vor allem SOLOPARTIEN INNERHALB EINES MEHRSTIMMIGEN SATZES, insbes. die solistischen Partien des Instrumentalkonzerts, als Episoden bzw. als Solo-Episoden bezeichnet werden. In der älteren musikwiss. Literatur war hierfür die Bezeichnung ‚Sologedanken' (z.B. Spitta) üblich. A. Schering verwendet in seiner *Geschichte d. Instrumentalkonzerts* (2., erg. Aufl. Lpz. 1927) noch den Ausdruck ‚Sologruppe', während dann sein Schüler M. Dounias in seiner Berliner Diss. *Die Violinkonzerte G. Tartinis* (München 1935) die Zusammensetzung ‚Solo-Episode' gebraucht. Dounias thematisiert anläßlich der Anfangstutti der Violinkonzerte F-Dur (Verzeichnis Dounias Nr. 58), G-Dur (Nr. 74) und A-Dur (Nr. 89) ausdrücklich die „Kontrastwirkung", die zum Wesen des so verstandenen Begriffs gehört:

Kaum hat das Orchester eingesetzt, fährt schon nach einigen Takten die Solovioline dazwischen, um hier kurze Zeit die Führung zu übernehmen. Nach mehrmaliger gegenseitiger Ablösung ist das Vorspiel zu Ende, und die große Solo-Episode kann endgültig einsetzen. Die vorangegangene Beteiligung der Sologeige am Tutti nimmt jedoch der Solo-Episode etwas von ihrer Eigenart und schwächt die mit dem Eintritt der Solo-Episode zu erwartende Kontrastwirkung (36f.).

Doch nicht nur für die Solopartien der Konzertform wird diese Bezeichnung zuweilen verwendet, sondern auch öfters dann, wenn sich ein Solo auffällig von einem vielstimmigen Orchestersatz abhebt. Im folgenden Beleg gesellt sich zum solistischen Herausgehobensein freilich noch der Aspekt der Suspension:

Th. W. Adorno, *Mahler* (Ffm. 1960): ...die Musik des reifen Mahler kennt Glück nur noch als Widerrufliches, wie in der schillernden Episode der Sologeige in der Reprise des Finales der Sechsten Symphonie (74).

(b) Auch GERINGSTIMMIGE PARTIEN GEGENÜBER VOLLSTIMMIGEN werden gelegentlich als Episoden bezeichnet. Von den Triopartien der franz. Ouvertüre berichtet H. Riemann im II. Bd. seiner *Großen Kompositionslehre* (Stuttgart 1903):

Ich sehe davon ab, hier nachzuweisen, wie der fugierte Hauptteil der französischen Ouvertüre nach 1700 unter den Händen der deutschen Orchesterkomponisten allmählich eine Hauptpflegestätte der Zwischenspiele der Fuge wurde und zwar in der Gestalt der Trio-Episoden, kleiner naiven, gewöhnlich von zwei Oboen und Fagott allein vorgetragenen Sätzchen, die sehr merklich gegen die Tutti-Fugierung abstechen (193).

Anläßlich der Analyse eines Vivaldischen Violinkonzerts spricht A. Schering von „reizvollen Duettepisoden", die „den strengen Fmoll-Charakter des Satzes... unterbrechen" (*op. cit.* 94). St. Kunze bezeichnet im Art. *Trio* des RiemannL, Sachteil (1967), die Funktion des solistischen 3st. Satzes im 5st. Streicherensemble innerhalb der franz. Oper J.-B. Lullys als „episodische Unterbrechung" (983 b).

(c) Als weiteres bestimmendes Unterscheidungsmerkmal für eine Episode wird auch die GERINGERE THEMATISCHE PRÄGNANZ EINER PARTIE INNERHALB EINER STRENGTHEMATISCHEN KOMPOSITION genannt. Allerdings findet sich diese Wortverwendung fast ausschließlich in Lexikon-Artikeln:

z.B. AbertL (1927), Art. *Episode*: Im Sonatensatz nennt man gelegentlich die zwischen den Themen eingeschobenen Glieder Episoden, wenn sie nicht selbst thematischer Natur sind... (132a).

Es handelt sich hierbei offenbar weniger um einen lebendigen Wortgebrauch als vielmehr um die systematische Überlegung eines Lexikonautors, der raisoniert, welche unterschiedlichen mus. Phänomene wohl unter dem Begriff der Episode subsumiert werden könnten. In Kompositionslehren und analytischen Schriften werden Glieder, die zwischen thematische Partien eingefügt sind, in der Regel als Überleitungen bezeichnet.

(d) Nicht selten ist das TONARTLICHE HERAUSFALLEN EINES ABSCHNITTS AUS SEINER MUS. UMGEBUNG der Anlaß für dessen Bezeichnung als Episode. So nennt z.B. H. Riemann den Es-Dur-Abschnitt T. 116 bis 300 im Variationensatz der c-moll-Sonate op. 111 von Beethoven eine Episode:

L. van Beethovens sämtl. Klavier-Solosonaten, Bd. III (Bln 1919): ...nun aber folgen Anhänge an Periode II, welche weder das Thema, noch eine der anderen Variationen hat. Zunächst zwei zweitaktige Bestätigungen des c-Dur-Schlusses: [...], dann zwei

dreitaktige: [...] mit Umdeutung von h zu ces aus g⁷ übertretend zu b⁷ und eine längere Episode (Fata Morgana) in Es-Dur bringend, nämlich eine Variierung von Takt 5–8 der ersten Periode des Themas (472f.).

Das in Parenthese hinzugefügte Bild der Fata Morgana illustriert das irreale, visionäre Herausgenommensein dieser Stelle aus dem Kontext:

vgl. Th. W. Adorno, *op. cit.*, über den 3. Durchführungsteil des 1. Satzes von Mahlers III. Symphonie: Der dritte Teil benutzt Marschbestandteile, aber, in Konsequenz der schwächeren Belichtung, lyrischen Tons, eine deutlich eingeschobene Episode in Ges (111).

(c) Aber auch ANDERE, weniger häufig erscheinende und schwerer dingfest zu machende UNTERSCHEIDUNGSMERKMALE können bewirken, daß ein meist in sich selbständiger mus. Passus als Episode angesprochen wird:

Mendell. III (1873), Art. *Episode*: Auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik seien von überaus zahlreichen Beispielen als musikalische Episoden nur angeführt: das kleine Andante aus der Ouvertüre zu „Belmonte und Constanze" von Mozart, die Wiederkehr des Scherzomotivs im letzten Satze der *C-moll* Sinfonie von Beethoven, das langsame Sätzchen zu Anfange der Ouvertüre zur „Stumme von Portici" von Auber, die Cantilene mit Harfenbegleitung in der Ouvertüre zum „Nordstern" von Meyerbeer u.s.w. (401f.).

Bei den folgenden Textstellen ist es der mus. auffällig andersgeartete, physiognomisch schwer faßliche dumpfe Charakter eines Abschnitts inmitten einer ausdrucksmäßig festkonturierten Komposition, der den Begriff der Episode charakterisiert:

P. Bekker, G. *Mahlers Sinfonien* (Bln 1921), über die Stelle „Infirma nostri corporis" aus dem 1. Satz der VIII. Symphonie: Nur der in der Tiefe fest ruhende Baßton D klingt weiter. Eine Solovioline irrt „stets etwas flüchtig" und „ohne Rücksicht auf das Tempo" mit leicht verwehenden Klängen wie verloren durch die Dunkelheit. Aus der kleinen Flöte tönen angstvolle, kurze Rufe. Etwas Schauriges, Dumpfes liegt über dieser kurzen Episode, aus der die Solostimmen mit den Klängen des Gesangthemas zum „Firmans", nach Es-dur zurückleiten (281);
W. Danckert, *Cl. Debussy* (Bln 1950) bezeichnet bei der Analyse der Klavierkomposition *La soirée dans Grenade* den Passus T.23 bis 28 als „dumpf brütende Episode vorbereitenden Gepräges in Klang und Melos der Ganztonleiter" (183).

(3) Der Begriff der Episode im Sinne eines ‚nebensächlichen Abschnitts, der ein kleineres Ganzes bildet', birgt in sich eine Tendenz zu weiterer LOSLÖSUNG UND VERSELBSTÄNDIGUNG. Freilich entfernt sich der Begriff hierbei gänzlich von seiner ursprünglich wesentlichen Bestimmung einer ‚Einfügung'.

(a) Geradezu als (umgangssprachlich) entleert bzw. abgesunken darf deshalb der Sprachgebrauch gelten, in dem das Wort Episode die Bedeutung MUS. ABSCHNITT oder TEIL EINER KOMPOSITION annimmt, ohne daß diesem dabei eine besondere Charakteristik zugeschrieben wird:

A. Banti, *Le donne muoiono* (Mailand [1951] ²1952): Sedeva al piano cercando una soluzione di nesso fra due episodi di una sua partitura (78).

Selbst in musikwiss. Fachlit., zumal im Ital., trifft man nicht selten auf diesen unspezifischen Gebrauch. So bezeichnet z.B. G. Belotti mit episodi die beiden ‚Teile' des Trios der B-Dur-Polonaise op. posth. von Chopin:

Le prime compos. di Chopin: Il secondo episodio del „Trio" è costruito... con materiali tratti dal primo [sc. episodio] (eccetto la seconda e la quarta misura)... (RIM VII/2 [1972], 275f.).

Und anläßlich der Analyse eines Contapunctus aus Bachs *Kunst der Fuge* liest man z.B.:

A. Adrio, *Die Fuge I*, *Das Musikwerk* XIX (Köln 1960): Auch hierin äußert sich eine Planmäßigkeit, die man als *Stimmen-Ökonomie* bezeichnen könnte und die sofort, wie auch im weiteren Verlauf des Stückes, zutage tritt...: jede Stimme bringt nacheinander THEMA, KONTRASUBJEKT, FREIEN KONTRAPUNKT. Der *Tenor* als die Initialstimme hat diese drei Episoden hinter sich und ist „erschöpft" (6b).

(b) In noch größerem Maße losgelöst aus seinem ursprünglichen Kontext erscheint der Begriff Episode, wenn er, was allerdings nicht sehr häufig der Fall ist, als WERKBEZEICHNUNG verwendet wird. Freilich bleiben ihm hierbei meist inhaltliche Konnotationen erhalten.
Der Originaltitel von H. Berlioz' op. 14 lautet auf dem Titelblatt des Drucks von 1845: *EPISODE / De la Vie d'un Artiste / SYMPHONIE / Fantastique.* In diesem Titel ist der Singular des Wortes *EPISODE* zunächst verwunderlich, da doch vom Programm des Werkes her bekannt ist, daß es sich um mehrere ‚Episoden aus dem Leben eines Künstlers' handelt. Es könnte sich hierbei um einen Druckfehler handeln; es besteht aber auch die Möglichkeit, diesen Singular als zusammenfassenden Werktitel aufzufassen, dessen Intention es ist, die gelockerte symphonische Faktur der Komposition zu beleuchten. *EPISODE* würde, so interpretiert, als Kompositionsbezeichnung den Bereich des Charakterstücks streifen, wäre ein paralleler Begriff zu *SYMPHONIE Fantastique*, und der programmatische Titel des Werkes würde lauten: *De la Vie d'un Artiste*. G. Ferchault freilich liest den Titel *Episode de la vie d'un artiste* und setzt das intime Moment, das in dem Begriff häufig mitschwingt (vgl. oben I. (1) (b)), einer „wirklichen Selbstbiographie" gleich:

Art. *Berlioz*, MGG I (1949–51): Den inneren Gehalt aller seiner Glücksgefühle und Leiden vertraute er der Musik an, und der Untertitel [sic!] der *Symphonie fantastique*: *„Episode de la vie d'un artiste"* sagt uns deutlich, daß es sich um eine wirkliche Selbstbiographie handelt (1748).

M. Reger gab 1910 seinen acht Klavierkompositionen op. 115 den Titel *Episoden*. Die Vorstellung von Leichtigkeit und Unverbindlichkeit, Intimität und Seelenfrieden mögen bei der Benennung dieser kurzen Charakterstücke Pate gestanden haben. Ein Blick auf weitere Titel Regerscher Klavierstücke, wie *Cinq Pièces pittoresques*, *Lose Blätter*, *5 Aquarelle*, *7 Silhouetten*, *Aus meinem Tagebuch* und *Träume am Kamin*, mag das Bedürfnis Regers nach einer derartigen Werkbezeichnung bestätigen.
In neuerer Zeit (1959) hat z.B. der polnische Komponist K. Serocki einigen kurzen Kompositionen für Streichorchester und 3 Schlagzeuggruppen den Titel *Epizody* gegeben.

V. Die INTERMEDIÄREN PARTIEN, die im Verlauf einiger Gattungen der Instrumentalmusik planmäßig zwischen die Hauptteile geschaltet sind, werden zum Teil Episoden genannt.

(1) Zur Bezeichnung des satztechnischen Phänomens eines ZWISCHENSPIELS IN DER FUGE findet sich der Terminus technicus Episode zum ersten Mal 1814 in E.A. Chorons Übersetzung von J.G. Albrechtsbergers *Gründlicher Anweisung zur Composition* (Lpz. 1790). Ein solcher ‚Nebengedanke' (‚pensée accessoire') könne einerseits in strengen Fugen mit thematischen Partikeln imitatorisch (en ‚imita-

tion') ausgeführt werden, andererseits in freien Fugen auch aus nichtthematischen, dem Theater- oder Kammerstil entlehnten „Artigkeiten" (idées légères ou gracieuses) bestehen:

Méthode élémentaire de composition (Paris 1814): Comme dans une fugue simple, il n'est pas agréable d'entendre toujours le thème, quoiqu' accompagné de diverses manières, il faut, dans le développement de la fugue, introduire de temps en temps quelque pensée qui ne soit pas trop disparate avec le sujet ou le contre-sujet. Cette pensée accessoire se nomme *épisode* (*Zwischensatz*, littéralement *intermède*); son objet est d'embellir et d'étendre la fugue. Les meilleurs *épisodes*, dans les fugues d'église, sont ceux qui s'obstiennent par le démembrement du sujet, du contre-sujet, ou même d'une des parties accessoires qui chante bien et qui ait un contre-point en imitation; mais lorsque les *épisodes* consistent en quelques idées légères ou gracieuses, qui comportent le piano, ou bien en roulades ou en triolets, enfin en quelques idées du genre de théâtre ou de chambre, alors la fugue est ce que l'on nomme fugue libre (I, 95).

Choron hat dabei Albrechtsbergers Fachwort ‚Zwischensatz' mit ‚épisode' übersetzt, ein Vorgang, auf den Fr. H. J. Castil-Blaze ausdrücklich hinweist:

Dict. de musique moderne (Paris [1821] [2]1825), Art. *Épisode:* Les Allemands se servent du mot *zwischensatz*, dont le sens littéral est *intermède*. M. Choron a substitué à ce mot celui d'*épisode* dans sa traduction d'Albrechtsberger, où nous avons pris cet article (221).

Der dtsch. Text bei Albrechtsberger lautete:

op. cit.: Da man aber in einer einfachen Fuge nicht immer das *Thema*, wenn es auch auf vielerley Art begleitet wird, hören mag, so muß man hie und da einen andern, dem Haupt- oder Gegensatze gar nicht zu unähnlichen Gedanken, (welcher der Zwischensatz genennet wird) um die Fuge zu verlängern und zu verschönern, einmischen.
Die besten Zwischensätze einer Kirchenfuge sind, welche aus einem Theile oder Einschnitte [= Abschnitte] des Hauptsatzes, oder des Gegensatzes, oder auch aus einer singbaren Ausfüllungsstimme, welche contrapunctirte Nachahmungen hat, hergenommen werden. Wenn man aber die Zwischensätze mit zärtlichen und schmeichelhaften Gedanken, welche auch ein Piano leiden, oder mit Läufern und Triolen, oder mit Gedanken des Theater- und Kammerstyls, welche in vielen Terzen oder Sexten einhergehen, verfertiget: so wird die Fuge eine Galanteriefuge genannt (171 f.)

Die Übers. bzw. Substitution des Terminus ‚Zwischensatz' durch das literar. Fachwort Episode war zumindest unter zwei gegebenen Voraussetzungen möglich geworden. Zum einen lag der literar. Terminus mit all seinen Implikationen vor und war gerade in Frankreich in besonderem Maße verbreitet und geläufig. Zum andern hatte sich im Laufe des 18. Jh. in der Fugentheorie – zumal in Deutschland – der Begriff eines wie auch immer ‚in den Gesamtzusammenhang der Fuge integrierten Zwischenspiels' (vgl. II. (2)) herausgebildet, dessen Inhalte und Merkmale, wenngleich diese auch im Zusammenhang mit anderen und unterschiedlichen Fachwörtern entwickelt worden waren, mit denen des Terminus Episode in hohem Maße kongruent waren. Möglicherweise mag dabei auch die unter III. behandelte, in Deutschland übliche (ästhetische) Verwendung des Wortes im Sinne von ‚Nebengedanken in einem Tonstück' eine gewisse Rolle gespielt haben. Letztlich entscheidend jedoch für die Übernahme des Terminus Episode mag für Choron der antikisierende Zeitgeschmack des napoleonischen Empire gewesen sein.
Der Begriff eines ‚in den Gesamtzusammenhang der thematischen Konstruktion einer Fuge integrierten Zwischenspiels' hatte sich vor der Terminussubstitution durch épisode bereits an den Fachwörtern ‚Zwischenspiel' und ‚Zwischenharmonie' entwickelt und ist im 18. Jh. mit seinen entscheidenden Merkmalen ausgestattet worden.
J. Mattheson benützt 1739 den Terminus ‚Zwischenspiel' und akzentuiert den ornamentalen Charakter („kurze Schmückungen", „Zierathen") solcher ‚Füllsteine' und deren bes. Funktion, „Übergänge und Verknüpfungen" zu bilden:

Der vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): ...hernach aber wird..., ehe der *Dux* mit der dritten Stimme eintritt, ein kurtzes Zwischenspiel geführet, damit Gelegenheit gegeben werde, den vertieften [d. h. innerhalb der Tonart tiefer liegenden] Haupt-Satz mit guter Art, und als obs von ungefehr geschehe, einzuführen... (388).
Noch ein kleiner, doch nicht auszusetzender Kunstgriff ist die woleingetheilte Abwechselung des Haupt-Satzes einer Fuge in ihren verschiedenen Stimmen, und die dazwischen einzuschaltende kurtze Schmückungen. Ich sage kurtze Zierathen: damit die Nebendinge nicht mehr Achtung gewinnen, als die Sache selbst, um deren willen sie da sind.
Rechnen wir nun zu einer jeden Stimme die Einführung des Vorsatzes und Wiederschlages, so ist klar, daß die Stellen und Folgen acht und viertzigmahl abgewechselt werden können. Kommen endlich noch hiezu die kleinen nothwendigen Zwischenspiele, Füllsteine, Uibergänge und Verknüpfungen, samt den verkürzten, unvermutheten Anbringungen der Sätze und ihrer Auszierung, o! so hat man ein sehr weites, geraumes Feld zur sinnreichen Wechsel-Arbeit vor sich, und darff den Abgang der Materialien nicht fürchten (389).

Im Dtsch. ist ‚Zwischenspiel' bis zum heutigen Tage das meistgebrauchte Fachwort für die Episoden einer Fuge geblieben.
M. Spieß nennt als wesentliche Funktion der Zwischenspiele die modulatorische Überleitung bzw. Rückführung zum Grundton (vgl. II. (3) (d)). Im Zusammenhang mit der im Verlauf einer Fuge anzustrebenden Vielfalt benützt Spieß das Verb ‚divertiren' und kommt damit lexikalisch in die Nähe der ital. Terminusentsprechung ‚divertimento' und deren franz. Übertragung ‚divertissement':

Tract. mus. compositorio-pract. (Augsburg 1746): Übrigens, und nachdem der *Componist* sein *Thema* in allen 3. oder 4. Stimmen, d. i. im *Discant*, *Alt*, *Tenor* und *Bass* wohl und nach Genügen hat angebracht, muß er auch, um durch allzu vielfältiges *Repliciren* desselben dem Gehör keinen Verdruß zu verursachen, suchen und trachten, die Ohren mit kleinen *Passaggien*, Neben-Spielen, *Tiraten*, *Circoli*, *Groppi*, *Messanzen* etc. zu *divertiren*, und durch deren Hülff in andere *Tonos di bello* auslauffen, darinnen das *Thema* gleichfalls, jedoch kurtz, anbringen, und durch eben diesen Weg und deren Hülff wiederum zum Haupt- oder *Final-Ton*... gelegenheitlich zuruck kehren (136b).

Fr. W. Marpurg verwendet den Terminus ‚Zwischenharmonie' und setzt ihn von der Bildung des Wortes her in Beziehung zur ‚Gegenharmonie', d. h. zum Kontrasubjekt:

Abh. von der Fuge, 2 Bde ([Bln 1753–54], neu bearb. v. S. Sechter, Wien o. J. [1843]): Die Zwischenharmonie fängt da an, wo die Gegenharmonie [Kontrasubjekt] aufhört, oder vielmehr, sie ist eine Fortsetzung derselben, und dauert so lange, bis der Fugensatz wieder eintritt. Sie muss also ebenfalls, wie die Gegenharmonie, aus der Natur des Hauptsatzes fliessen, und mit der bereits demselben entgegengesetzten Harmonie übereinkommen (I, 113).
Daß die ‚Zwischenharmonie' eine Fortsetzung der ‚Gegenharmonie' sei, ist offenbar nicht nur in dem Sinn zu verstehen, daß im Verlauf der Fuge jene dieser unmittelbar folgen solle, sondern auch, wie dies der weitere Text deutlich macht, daß die thematischen Bausteine zur Bildung des Zwischenspiels dem Kontrasubjekt zu entnehmen seien.

Es liegt auf der Hand, daß ein neues Fachwort für einen

unter anderen Bezeichnungen bereits entfalteten Begriff in den einzelnen nationalsprachlichen mus. Terminologien jeweils nach deren Entwicklungsstand unterschiedlich aufgenommen wird. Gerade in einer entwickelten Fachsprache, wie der der dtsch. Fugentheorie des 18. und frühen 19. Jh., gab es wenig Anlaß, zu bereits eingeführten Bezeichnungen wie ‚Zwischenspiel' und ‚Zwischenharmonie' noch eine neue hinzuzufügen. So ist zu beobachten, daß der Terminus Episode als Bezeichnung für die Zwischenspiele der Fuge in Deutschland nur sporadisch aufgegriffen wurde und wenn, dann mit der Tendenz, anstelle der geläufigeren Bezeichnungen das gewähltere, aus einer sprachlich, ja literarisch exklusiveren Ebene stammende Wort zu verwenden. In Ländern mit einer nur in begrenztem Maße entwickelten Fugentheorie hingegen (wie bes. Frankreich und ähnlich Italien) konnte sich das Fachwort Episode mit anderen Synonymen gleichberechtigt konkurrierend einbürgern, während es in England zum allein üblichen Terminus in diesem Zusammenhang wurde.

Nach Chorons Übertragung sind es Autoritäten wie Fétis, Reicha und Cherubini, die im Frankreich der Restaurationszeit zur Stabilisierung des neuen Fachwortes Episode beitrugen.

Fr.-J. Fétis ist 1824 der erste Fugentheoretiker, der in diesem Zusammenhang den neuen Terminus selbständig exponiert und ihm vielfältige inhaltliche Bestimmungen beilegt. Zunächst expliziert er épisode lexikalisch:

Traité du contrepoint et de la fugue (Paris 1824): J'ai dit que le propre de la Fugue moderne est de faire entendre le sujet et la réponse dans des tons divers: le passage d'un ton à l'autre se fait au moyen d'imitations de fantaisie, qui sont indépendantes du sujet: on leur donne les noms d'*épisodes*, de *divertissements*, de *contrepoints de remplissage*, ou simplement d'*imitations* (II, 55).

Hier begegnet auch das Synonym ‚divertissement', das neben épisode in der weiteren Entwicklung einen gleichrangigen Platz behalten sollte. Fétis zieht jedoch ganz offensichtlich den hehreren Ausdruck épisode demjenigen des ‚divertissement' (Zerstreuung, Lustbarkeit) vor, das geeignet sein könnte, eine Sphäre des Amüsements zu assoziieren, die den restaurativen Absichten dieser Fugenlehre kaum hätte dienlich sein können. (Zur Ableitung von ‚divertissement' aus ital. ‚divertimento' vgl. weiter unten Martini 1774f.) Die anderen Bezeichnungen, ‚contrepoint de remplissage' (‚kontrapunktisches Füllsel') und ‚imitation', verweisen auf das kompositionstechnische Verfahren des imitierenden Kontrapunkts, das in den Zwischenspielen angewandt wird. Begriffsbestimmungen aus dem literar. Bereich treten hinzu, wie die Forderung nach Analogie zwischen den intermittierenden Sektionen und den Hauptteilen, zur Erreichung der aristotelischen Forderung der Einheit des Kunstwerks (vgl. II. (1) (a)):

ibid.: Bien que le choix des motifs d'imitation qui doivent remplir les intervalles compris entre chaque reprise du sujet de la Fugue dépende absolument de la volonté du compositeur, néanmoins ce choix doit être réglé par le caractère du sujet, de manière qu'il y ait de l'analogie entre les périodes de la Fugue et les épisodes, soit par le rhythme, soit par les formes de la mélodie. Sans cette précaution, la Fugue serait dépourvue d'unité, et les épisodes fesant oublier le sujet principal, sembleraient étrangères à l'objet qu'on se serait proposé, savoir, d'interesser par un seul motif bien développé, bien modulé, et enrichi de tous les ornements qui peuvent augmenter son effet. Dans une Fugue bien faite les épisodes ont donc leur source dans le sujet ou dans les Contresujets (II, 44).

Weiter spricht Fétis die Funktion der Spannungserzeugung an („que l'intérêt croisse à chaque instant") (vgl. II. (3) (i)):

ibid.: Ce n'est point une médiocre difficulté que celle d'enchainer les épisodes avec le sujet principal de manière que l'intérêt croisse à chaque instant, et qu'on n'aperçoive ni travail pénible, ni sécheresse scolastique (II, 45).

Hinzu kommt die formale Funktion der Überleitung („lier ensemble") und der Modulation (vgl. II. (3) (d)):

loc. cit.: Les épisodes sont destinés à lier ensemble les diverses reprises du sujet, ou à moduler, c'est-à-dire, à passer d'un ton dans un autre.

Für A. Reicha scheint der Begriff der Episode selbstverständlich zu sein. Bei seiner Darlegung verzichtet er auf die parallelen Bezeichnungen:

Traité de haute compos. mus. (Paris o.J. [1824–26]): On appelle épisode, la portion de la matière fuguée qui n'est pas essentielle dans la fugue et que l'on pourrait à la rigueur suprimer... (II, 29).

Reicha greift das Moment der Ruhestellung zur Erholung des Interesses für das thematische Hauptgeschehen auf (vgl. II. (3) (h)):

loc. cit.: Les épisodes sont de deux espèces: les plus estimés sont ceux que l'on fait avec le développement partiel du sujet: ces épisodes sont plus favorables que les autres pour entretenir l'unité dans la fugue; mais ils donnent moins de variété; les autres sont ceux, dont on invente la matière: ils jettent plus de variété dans la fugue.

Freilich gibt er den thematisch bestimmten Episoden den Vorrang. Die aus frei gewähltem thematischem Material gebildeten Zwischenspiele sollen eine „Familienähnlichkeit" mit den thematischen Fugenpartien aufweisen, z.B. gleiche Notenwerte und ähnlichen Charakter haben:

loc. cit.: Un épisode, que l'on invente de la sorte, doit cadrer avec le reste de la fugue, avoir un air de famille: on y doit retrouver les mêmes valeurs de notes, les mêmes desseins et le même caractère.

L. Cherubini nimmt 1835 ‚divertissement' synonym zu épisode wieder auf. Seine kurze Definition enthält keine neuen Bestimmungen:

Cours de Contre-point et de Fugue [Paris 1835], ed. mit synoptischer dtsch. Übers. v. Fr. Stöpel unter dem Titel *Theorie d. Kontrapunkts u. d. Fuge* (Lpz. o.J. [1835/36]): Le divertissement ou épisode dans une Fugue, est une période composée de fragmens du sujet, ou des Contre-sujets au choix du compositeur, et avec lesquels on forme des imitations et des artifices, et dans laquelle on module, pour placer dans d'autres modes le sujet principal, la réponse, et les Contresujets (114).

Seither hat sich die Begriffserklärung kaum geändert: ein Faktum, das angesichts der Stagnation der Fugenkompos. kaum verwundert:

Dict. de la musique. Science de la musique, ed. M. Honegger (Paris 1976), Art. *Divertissement*: Partie de la fugue qui précède la strette, dans laquelle le compositeur sépare les différentes reprises de l'exposition par des épisodes ou divertissements dont les motifs sont généralement empruntés au contresujet (I, 304a).

Wie erwähnt, wurde im Dtsch. das Fachwort Episode im Sinne eines Zwischenspiels in der Fuge nur sporadisch aufgegriffen. Es fällt dabei vor allem auf, daß es zunächst nur in Übersetzungen aus dem Franz. oder aber in Lexika auftritt, während es in der musiktheor. Literatur selbst fast gänzlich fehlt. Es darf deshalb vermutet werden, daß die früheste nachweisbare Aufnahme in ein dtsch. Musiklexi-

kon einer übersetzenden Kompilation fremdsprachlicher Lexika (z.B. Castil-BlazeD 1821) zu verdanken ist:

J.E. Häuser, *Mus. Lexikon* (Meißen [1821] ²1833): *Episode* = Zwischensatz;
vgl. A Gathy, *Mus. Conversations-Lexicon* (Lpz., Hbg. u. Itzehoe 1835): *Episode* (franz.), Zwischensatz (114b).

Ausführlicher stellt erst P.J.Tongers *Conversations-Lexikon d. Tonkunst* (Köln o.J. [1881]) den Terminus dar:

Art. *Episode* (fr.), *Episodio*, Zwischensatz (74b);
Art. *Fuge, Fuga, Fugue*...: Die Zwischensätze, Zwischenharmonien, Zwischenspiele, Episoden, bestehen aus Theilen des Hauptthema's und geben den Wiederholungen desselben mehr Zusammenhang. Es ist so zu sagen ein Prä- oder Postludium des Hauptthemas (84b).

Wahrscheinlich jedoch ist das Wort vor allem in Zusammenhang mit der Rezeption und Übers. der weitverbreiteten Traktate Reichas und Cherubinis in die dtsch. Musiktheorie eingedrungen. In Fr.Stöpels Übersetzung des Cherubinischen Fugentraktats (1835/36) lautet die oben zit. Passage:

op. cit.: Das Divertissement oder die Episode in der Fuge ist eine aus Bruchstücken des Subjectes oder Contrasubjectes nach Wahl des Componisten geformte Periode, in welcher man Imitationen und Kunststücke, so wie auch Modulationen macht, um das Subject oder die Antwort oder das Contrasubject in eine andere Tonart zu versetzen (114).

Trotz der frühen Zeugnisse für das Fachwort Episode im dtsch. Musikschrifttum behaupten sich weiterhin die alteingeführten Bezeichnungen, ja es werden sogar noch zusätzlich neue eingeführt, die jedoch nie die Autorität wie ‚Zwischensatz‘ oder ‚Zwischenspiel‘ erlangen sollten. So wird in G.Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* ‚Nebengedanke‘ (Bd. III, Stuttgart 1836, 81) übernommen (vgl. III.) und in S.W.Dehns *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge* (ed. Scholz, Bln 1859, 173) ‚Verbindungssatz‘ verwendet.

Im II. Bd. *Der polyphone Satz* (Stuttgart 1903) seiner *Großen Kompositionslehre* überschreibt H.Riemann den die Zwischenspiele der Fuge behandelnden Paragraphen mit *Die Episoden (Zwischenspiele)*. Daß er im Verlauf des recht umfangreichen Kapitels bei absolut synonymem Wortgebrauch die Bezeichnung Zwischenspiel mehr als zehnmal so häufig verwendet wie Episode und dieses Wort auch seltener als Divertissement, zeigt, daß es dem Autor bei der Wahl seiner Überschrift weit mehr um das exklusivere Fremdwort gegangen ist als darum, einen ungewöhnlichen Terminus technicus einzuführen.

Anders als in der dtsch. Fugenterminologie hat sich die Bezeichnung episode für die Fugenzwischenspiele im Engl. sozusagen „konkurrenzlos“ als einziges Fachwort durchgesetzt. Möglicherweise ist es bereits 1837 über J.Hamiltons Übers. von Cherubinis Fugentraktat ins Engl. gelangt. In der von C.Clarke 1854 besorgten Übertragung desselben Werkes findet sich allerdings der in diesem Zusammenhang wenig passende Ausdruck ‚digression‘ (Abweichung; zit. nach G.Oldroyd, *The Technique and Spirit of Fugue*, London o.J. [1948], S. 33 u.f.). Mit Sicherheit erscheint jedoch das Fachwort episode 1869 in Fr.Ouseleys erfolgreichem, auf Cherubini fußendem Lehrbuch:

A Treatise on Counterpoint, Canon and Fugue based upon that of Cherubini... (London 1869): In ordinary fugues... it is usual to allow a certain number of bars to intervene from time to time, after which the subject is resumed... The intervening bars thus introduced are called Episodes (169).

Im *Dict. of Mus. Terms* von J.Stainer u. W.A.Barrett (London o.J. [1876]) wird im Art. *Fugue* episode als „term in fugue writing“ ausführlich dargelegt, jedoch erfahren die Bestimmungen des Begriffes gegenüber den Traktaten von Fétis und vor allem Reicha keine Modifikationen oder Ergänzungen. Es beleuchtet die Konnotation des Kontrastierenden im Episodenbegriff (vgl. II. (3) (k)), wenn E.Prout dazu tendiert, die Zwischenspiele in Bachschen Fugen eher als Durchführung denn als Episoden zu bezeichnen:

J.S. Bach's Fourty-Eight Fugues (London 1910): It [sc. the episode] rarely corresponds to the episode in other musical forms (*contrasted* material), but rather to „development“, being usually founded on matter contained in the exposition (VIII).

Im Anschluß an den engl. Gebrauch des Terminus erscheint er auch in deutschsprachigen Büchern von Autoren, die mit der engl. Terminologie eng vertraut sind, so z.B. in K.Geiringer, *J.S.Bach, The Culmination of an Era* ([New York 1966]; dtsch. München 1971, 277) und W.Kirkendale, *Fuge u. Fugato i. d. Kammermusik d. Rokoko u. d. Klassik* (Tutzing 1966, 111).

Auch für Italien liegt die Annahme nahe, daß der Terminus episodio über die Übers. der oben zit. Traktate von Reicha und Cherubini dorthin gelangt ist. A. Eximeno, *Dell' origine e delle regole della musica*... (Rom 1774, 310), schreibt noch allgemein ausgedrückt von ‚modulazioni libere‘, die eine gewisse Analogie zum soggetto der Fuge haben sollten. G.B. Martini gebraucht zur gleichen Zeit wie Eximeno den Ausdruck ‚divertimento della fuga‘, weil dieser Formteil den Hörer vor Langeweile und Überdruß (noja e tedio) (vgl. II. (3) (i)) am immer wiederkehrenden soggetto bewahre. Dieser Ausdruck wurde später mit dem Wort ‚divertissement‘ ins Franz. übertragen (vgl. oben Fétis 1824, II, 55). Martini verfügt zusätzlich auch über einen Begriff, der eine dem Subjekt oder dem Kontrasubjekt entnommene thematische Partikel, aus der dann die Zwischenspiele gebildet werden, erfaßt: ‚attacco‘. Eben dieser Begriff schillert hinüber zu dem des Zwischenspiels, wobei die Bezeichnung für das motivische Material eines mus. Abschnitts zur Bezeichnung des Abschnitts selbst tendiert. In der folgenden Textstelle zeigt der Begriff ‚attacco‘ (von attaccare = anbinden, festmachen) bes. auffällig eine Doppeldeutigkeit von ‚thematischer Partikel‘ und ‚Zwischenspiel in der Fuge‘:

Esemplare (Bologna 1774–75): Ma siccome modulando il *Soggetto* alla Quarta, alla Terza, e alla Sesta, porta seco tante repliche del *Soggetto*, che non possono produrre negli Uditori se non che noja, e tedio, quindi avvedutamente i periti Compositori hanno preso l'espediente di prendere una parte del *Soggetto*, e formarne un piccolo *Attacco*, servendosi di esso *Soggetto* per modulare, e condurre la *Fuga* alla Terza, e alla Sesta del Tuono fondamentale, per poscia ripigliare in tali Corde il *Soggetto*, come rilevasi dal seguente Esempio... Dopo il Divertimento della *Fuga*, e il ripiglio del *Soggetto* nelle Corde di partecipazione del Tuono fondamentale, fa duopo di ritornare modulando alla Corda di G *sol re ut*. Alcuni ripigliano l'*Attacco* indicato, e col di lui mezzo si riconducano al Tuono fondamentale (II, S. XXXVIIf.).

Neben ‚divertimento‘ wird im Ital. auch der Ausdruck ‚andamento‘ (von andare = gehen, also: Gang, Verlauf, Entwicklung) gegen Ende des 18.Jh. immer gebräuchlicher. Außer in seiner engeren Bedeutung von Fortschreitung einer Melodie von einem Ton zum andern, Melodieführung (vgl. *op. cit.* I, 325) wird dieses Wort im Laufe der Zeit in einem weiteren Verstand ebenfalls als Bezeichnung für das Zwischenspiel in der Fuge verwendet. Martini faßt jedoch ‚andamento‘ noch weitgehend quantitativ auf, wenn er mit dieser Bezeichnung ein länger als gewöhnlich ausgesponnenes Fugensubjekt bezeichnet, kommt aber dadurch dem hier in Frage stehenden Begriff recht nahe, daß er dem ‚andamento‘ eine modulatorische und ornamentale Funktion im Verlauf eines kontrapunktischen Satzes zuweist (*op. cit.* II,

S. VIII). Cherubini gebraucht z.B. 1835 ‚andamento' völlig synonym zu ‚divertissement':

op. cit.: On a déja dit, que les conditions indispensables de la Fugue sont le sujet, la réponse, le contre-sujet et le stretto; les conditions accessoires ou épisodiques sont les imitations formées par des fragmens du sujet ou du contresujet, et avec lesquelles on compose les différens divertissemens ou andamenti qui doivent avoir lieu dans le courant d'une Fugue (116).

J.-J. de Momigny greift diesen ital. Terminus bereits 1805 auf und übersetzt ihn (mehr oder weniger frei) mit ‚promenade' (Gang, Spaziergang) ins Franz.:

Cours complet d'harmonie et de compos. (Paris 1803–06): L'*Andamento*, la *Promenade* est une espèce d'ajouture que l'on place, dans une *Révolution du Sujet*, après le Sujet et ses Réponses ou conséquences, pour laisser reposer le Thème et séparer une *Révolution* du Sujet de la suivante. En un mot, c'est un hors-d'œuvre (II, 1805, 680).

Ein erster greifbarer Beleg für das Fachwort episodio in diesem Sinne im Ital. findet sich in A. Rondaninas *Breve trattato di musica teorica-pratica* (Genua 1845):

Allorquando le parti tutte avranno ripetuto il Tema ed alternativamente la Risposta, è permesso di far sentire delle piccole melodie, alle quali si dà il nome di *Episodi*, o *Divertimenti*. Questi però nella Fuga rigorosa devono sempre esser tolti dal Tema, o dal Contrasoggetto, e trattati collo stile fugato (166);

vgl. auch N. Tommaseo, *Diz. della lingua ital.*, Bd. II/4 (Turin u. Neapel 1869):

Art. *Episodio*: ... (Mus.) Pensiero accessorio che si fa entrare in una fuga (500b).

Das Wort episodio ist neben ‚divertimento' in der weiteren (wenngleich spärlichen) ital. Fugentheorie lebendig geblieben.
Die folgende Unterscheidung von F. Limenta, der im Bereich der Fuge das dtsch. Wort Zwischensatz mit divertimento, Zwischenspiel mit episodio übersetzt haben will, ist möglicherweise zufällig bzw. unbeabsichtigt. Vielleicht aber unternimmt Limenta die Unterscheidung auch im Hinblick auf einen neueren Fugentypus, der außer den traditionellen ‚Zwischenspielen' noch größere, thematisch ungebundene ‚Zwischensätze' aufweist:

Diz. lessicografico mus. (Mailand 1940): Art. *Fuge*: *Zwischensatz* = Divertimento / *Zwischenspiel* = Episodio (103a).

(2) In der 2. Hälfte des 19. Jh. bezeichnet in der engl. Literatur über Musik das Wort episode auch einen Zwischensatz bzw. ein Couplet im Rondo: im Art. *Form* des *Dict. of Musical Terms* (London 1876) von J. Stainer und W. A. Barrett heißt es über die Anordnung der verschiedenen Teile eines Rondos:

The first subject enters, sometimes without introduction, and remains in its original key. Then follows an episode, modulating into the relative major if the key be minor... (178a).

Freilich handelt es sich bei dem Auftreten des literar. Fachwortes in diesem neuen Zusammenhang nicht im selben Maße um eine Terminussubstitution, wie dies zuvor beim Zwischenspiel in der Fuge der Fall gewesen war; vielmehr war man wohl eher auf der Suche nach einer passenden Bezeichnung für ein kompositionstechnisches Phänomen, bei dem ein streng beibehaltener Refrain mit von diesem sich abhebenden freieren Partien alternierte. Allerdings hatte die theor. Diskussion hierüber in England zuvor so gut wie noch gar nicht stattgefunden. Jetzt erscheint am Begriff der Episode weniger das integrative als das ursprünglichere Moment des Trennens, des Kontrastierens eines Zwischengliedes betont. Dennoch finden sich auch Autoren, die einen gewissen Zusammenhang zwischen dem Refrain und den Zwischensätzen beachtet wissen wollen; in den meisten Fällen wird es jedoch dem Belieben des Komponisten überlassen, wie er bei der Komposition verfahren will. Zur Funktion des Kontrastierens treten freilich noch weitere Zweckbestimmungen hinzu; von ihnen sei in erster Linie die modulatorische Aufgabe des Couplets genannt.
Einzig im engl. Sprachbereich hat die Bezeichnung episode für das Couplet im Rondo sich fest etablieren und als allgemein akzeptierter Terminus technicus behaupten können. H. Ch. Banister definiert 1887 das Rondo geradezu von seinen Episoden her: er bezeichnet es als einen „episodischen Satz":

When... there is more than one Episode, and therefore at least two returns to the Subject, the Episodical Movement is termed a Rondo (zit. nach Murray, *A New Engl. Dict.*, Bd. VIII, 1, Art. *Rondo*).

Das *HarvardD* expliziert noch 1951 ganz in diesem Sinne:

Art. *Episode*: Episodical form is another name for rondo form (247b).

Neben episode erscheint zeitweilig auch die synonyme Bezeichnung ‚diversion' (vgl. ital. ‚divertimento', franz. ‚divertissement'):

HarvardD, Art. *Rondo*...: The recurrent section is usually called *rondo*, the intermediate sections, *episode* or *diversion* (651b).
Wenn im Engl. die aus dem Franz. übernommene Bezeichnung ‚couplet' auftritt, so bezieht sie sich in der Regel auf die Zwischensätze im älteren franz. Rondeau des 17. Jh., während episode für diejenigen des neueren Rondotypus aus dem 18. und 19. Jh. vorbehalten zu sein scheint. C. H. H. Parry begründet im GroveD (London [5]1954) dieses Vorgehen derart, daß der neuere Typus Zwischensätze als Abänderung des Refrainthemas bilde und hierfür (jetzt allerdings in Anlehung an die integrative Episode in der Fugentheorie) die Bezeichnung episode besser passe als couplet:

Art. *Episode*: In the old form of rondo, such as Couperin's, the intermediate divisions were so very definite and so clearly marked off from the principal subject that they were conveniently described as *couplets*. But in the mature form of rondo to be met with in sonatas and symphonies the continuity is so much closer that it is more convenient to define the form as an alternation of principal subject (in rondo) or subjects (in sonata) with *episodes* (II, 958).

Diese Argumentation ist terminologisch mit einiger Wahrscheinlichkeit nicht ganz stichhaltig. Vielmehr scheint es sich in England so verhalten zu haben, daß die Bezeichnung episode für das neuere Rondo schon vor der Zeit in Gebrauch gewesen war, in der man sich, im Zuge der historischen Beschäftigung mit der Musik des 17. Jh., für das ältere Rondeau interessierte. Dem historischen Bemühen entsprach dann auch die Übernahme der historischen Bezeichnung ‚couplet'.

Außerhalb Englands tritt der Terminus Episode zur Bezeichnung des Zwischensatzes im Rondo nur zögernd und in keinem Fall ausschließlich auf.
In Frankreich hatte das Fachwort épisode in diesem Zusammenhang wohl deshalb keine Chance zu einer allgemeinen Aufnahme, weil für den Zwischensatz im Rondo der Ausdruck ‚couplet' (von lat. → copula) aus der Tradition des älteren Rondeau zur Verfügung stand und allgemein gebräuchlich war. Erst in neuerer Zeit taucht hierfür das Wort épisode sporadisch auf, ohne jedoch den Rang eines eingeführten Terminus technicus für sich beanspruchen zu können. Bezeichnend für die Situation ist,

daß in den beiden führenden mus. Sachlexika des heutigen Frankreich (*Encycl. de la musique* [Paris 1958], I, 698, und *Dict. de la musique. Science de la musique*, ed. M. Honegger [Paris 1976], I, 342b) zwar jeweils unter den Stichwörtern *épisode* die Couplets im Rondo erwähnt werden, umgekehrt aber unter *couplet* und *rondo* man vergeblich nach einem Hinweis auf das Wort épisode sucht. Hingegen begegnet im Franz. ab und zu der aus dem Bereich der Fuge geläufige Ausdruck ‚divertissement' (z.B. Lavignac, *Encycl.* II, 3126b).

Im Ital. ist die Situation dieselbe wie im Franz. Die erst spät und noch dazu spärlich einsetzende Reflexion des Rondo-Begriffs bedient sich in aller Regel des franz. Wortes ‚couplet' oder zuweilen auch der aus der Poetik stammenden Bezeichnung ‚strofa' (‚Strophe'). Episodio erscheint nur sporadisch und trägt dann, mehr noch als im Franz., nicht den Charakter eines approbierten Fachwortes, sondern den eines stilistisch auf höherer Stufe stehenden Substituts, das man von Zeit zu Zeit gerne verwendet, um einem Text über Musik eine gewisse literarische Eleganz und Autorität zu verleihen:

Encicl. della musica (Mailand 1963–64) Art. *Rondò*: Infatti il Rondò consiste nell'avvicendamento simmetrico o periodico di un *refrain* (periodo principale, ritornello, nel tono principale) a uno o più *couplets* (periodi secondari, episodi, strofe, alternativi, nel tono principale o in tono affine)... La fisionomia tematica del ritornello spicca inequivocabilmente su quella, meno rilevata, talora „dipendente", degli episodi (IV, 50b).

Grundsätzlich ist die Situation in der dtsch. Fachsprache kaum anders. Auch hier dominiert das franz. Fachwort ‚Couplet' spätestens seit dem Beginn des 19. Jh. Neben ‚Couplet' findet sich auch die Bezeichnung ‚Zwischensatz':

KochL (Ffm. 1802), Art. *Couplet*: ... daher kömmt es, daß man z.E. die Zwischensätze eines Rondo *Couplets* nennet (397); G. Schilling *Encycl. der gesammten mus. Wiss.*, Bd. II (Stuttgart 1835), Art. *Couplet* (franz.): ... Streng genommen sollte *Couplet* nichts anderes heißen, als die eigenthümliche Melodie, die eine besondere Strophe erhält. Wenn man das Wort in einer anderen Weise gebrauchen will, so werden daher am schicklichsten die Zwischensätze eines Rondo damit benannt, indem dieselben gewissermaßen eine besondere Strophe des musikalischen Gedichtes ausmachen (320).

A.B. Marx beschreibt den Sachverhalt des Couplets im Rondo mit dem Begriff des ‚Gangs' (vgl. hiermit Martinis ‚andamento' und Momignys ‚promenade', oben V. (1)):

Allg. Musiklehre (Lpz. [1839] [6]1857): Die erste [sc. Rondoform] bildet sich in der Weise, dass nach dem Hauptsatz ein längerer Gang, oder eine längere Reihe von kurzen Sätzen folgt, die gewöhnlich durch mehrere Tonarten, endlich aber wieder in den Hauptton zurückführen, wo dann der Hauptsatz wiederkehrt und unmittelbar schließt, wofern nicht noch ein vielleicht aus ihm oder dem Gange genommener Anhang folgt (286).

Weiter begegnet ebenfalls der Ausdruck ‚Zwischenmelodie':

PaulL (Lpz. 1873), Art. *Couplet*: ... Früher hießen die Zwischensätze, Zwischenmelodien in Rondo's die mit dem Hauptthema abwechselten, ebenfalls Couplets (I, 223).

W. Fischer gebraucht 1924 hierfür das Wort Episode. Dem historischen Sachverhalt entsprechend, beobachtet er eine Annäherung des Rondoschemas an die Sonatenform:

Instrumentalmusik von 1750–1828, in: *Hdb. d. Musikgeschichte*, ed. G. Adler (Ffm. 1924): Den ersten Schritt über den primitiven altklassischen Rondotypus hinaus bedeutet die Einführung einer den letzten Eintritt des Ritornells vorbereitenden Rückleitung nach der letzten Episode. Dann wird die letzte Episode melodisch der ersten gleichgesetzt, wobei die erste zur Dominanttonart moduliert, die letzte aber in der Grundtonart verbleibt: so entsteht eine Art Exposition-Reprisen-Verhältnis, das noch markanter wird, wenn die erste (= letzte) Episode aus Überleitung, Seitensatz und Epilog besteht. Nach dem Epilog der Expositionsepisode wird zur Grundtonart zurückgekehrt und das zweite Ritornell erscheint. Nun fehlt noch die Durchführung, denn an ihrer Stelle steht die zweite, gewöhnlich in der Parallel- oder Varianttonart gehaltene und auch sonst stark kontrastierende Episode, auf welche dann drittes Ritornell und Reprise der ersten Episode folgen (741).

Das von H. Abert hg. *Illustrierte Musiklexikon* (Stuttgart 1927) bestätigt den sporadischen Wortgebrauch:

Art. *Episode*: ... Auch im Rondo ... gebraucht man für den gewöhnlichen Ausdruck Couplet mitunter das Wort Episode (132).

In W. Chrzanowskis Diss. *Das instr. Rondeau u. d. Rondoformen im XVIII. Jh.* (Lpz. 1911), die bei H. Riemann angefertigt wurde und deshalb wohl auch dessen terminologischen Gebrauch wiedergibt, überwiegen die Termini ‚Zwischensatz', ‚Nebensatz' und ‚Couplet'. Das Wort ‚Episode' benützt Chrzanowski nur dann, wenn ein Zwischensatz sich ganz deutlich in Charakter und Ausdehnung als weitgehend selbständiges Zwischenglied von den anderen Formteilen des Rondos abhebt:

[Über den Schlußsatz der Violinsonate op. 1 Nr. 2 (1734) von G. Guillemain:] Das unmittelbar folgende Prestissimo c-moll im C-Takt spielt hier die Rolle seines vierten Couplets und hat die Form a–b–a–c–a; darauf kommt der Refrain aus dem Siciliano und schließt den ganzen Satz. Ursprünglich war eine solche Episode nichts anderes als eine II. Partie (28).

[Über den als *Rondo* bezeichneten Schlußsatz des Klaviertrios e-moll (1789; Hob. XV, 12) von J. Haydn:] Selbst der C-Takt ist hier keine liedmäßige Episode mit der kontrastierenden Stimmung und Tonart, kein Mittelsatz, sondern ein echter sonatenartiger Durchführungssatz, der die Ausarbeitung der Themata enthält (65).

[Mozarts Klavierrondos vertreten ziemlich stark das franz. Schema des Rondeaux':] Er [Mozart] schob sogar im Anschluß an die Pariser Geigerschule Episoden in anderer Taktart und von anderem Charakter in Rondos ein (76f.).

Diese spezifische Auffassung des Begriffs der Episode bei Chrzanowski nähert sich der in Abschnitt IV. behandelten Begriffsausprägung an.

(3) A. Halm charakterisiert THEMATISCHE GRUPPIERUNGEN IN DER KONZERTFORM BACHS, DIE STELLVERTRETEND FÜR DIE ZWEITE THEMAGRUPPE STEHEN, als Episoden, wenn sie einerseits im weiteren Verlauf des Satzes singulär bleiben, andererseits aber dennoch eine strukturelle Verwandtschaft mit der zweiten Themagruppe zeigen und somit eine die Formteile verknüpfende FUNKTION DES „ÜBERGANGS UND DER GRENZVERWISCHUNG" aufweisen (vgl. II. (3) (d)).

Halm referiert in seinem im Bach-Jb. 1919 erschienenen Aufsatz *Über J. S. Bachs Konzertform*, daß im 1. Satz des *Ital. Konzerts* (BWV 971) das „2. Thema" (mit dem Auftakt v. T. 31 beginnend [A]) wider alle Regel der Konzertform während des ganzen Satzes nicht wiederkehre, ein Verfahren, das an den Satztypus des Rondos erinnere; anstelle des 2. Themas erklinge von T. 91 an ein anderes, wenngleich jedoch strukturell verwandtes und daher an dieser Stelle nicht befremdliches Thema [B], das als „Vertreter des 2. Themas" anzusehen sei und das auch regulär

im 147. Takt wiederkehre. Zuvor aber sei von T. 129 an ein "weiteres, also drittes ‚zweites Thema'" [C] aufgetreten, ein Thema, das wiederum nur hier vorkomme:

Das Thema C aber bedeutete eine Episode, wie es denn auch nur einen kleinen Teil der Fortführung der [sc. zweiten] Themen A und B behandelt, diesen gewissermaßen thematisch stärkend und verselbständigend, indem es ihn aus der Figuration löst und dadurch klärt... Daß nun [sc. nach tonartlichen Komplikationen] also das 2. Thema [B] gerade doch noch im letzten Augenblick [T. 147] Gelegenheit erhält, sich einzufinden, das erleichtert gerade seine mehr episodische Gestalt [C]: es knüpft... fast überraschend unmittelbar an den eben gewonnenen Zustand der Musik an...
Endlich tritt dann das 2. Thema [sc. in seiner Gestalt B], nach dem eben geschilderten episodischen Zustand des Übergangs und der Grenzverwischung [C], im 147. Takt wieder klar und ganz vor uns, womit es sich zugleich auch verabschiedet (30f.);
In der 6. Englischen Suite (Dmoll) [BWV 811/1] widmet sich eine erheblich starke Episode [T. 117–129] der Bdur-, d.i. der Unterdominantparalleltonart, und zwar unter der geistigen Herrschaft des ohnehin dem Dur zustrebenden 2. Themas, das im 117. Takt wiederkehrt (33f.).

VI. H. Mersmann gebraucht in seiner *Angewandten Musikästhetik* (Bln 1926) den Begriff der Episode als „ANGEWANDTE" MUSIKÄSTHETISCHE KATEGORIE zur Charakterisierung der „Funktionsbildung" eines Themas. Mersmann versteht unter „Funktionsbildung" die verschiedenen Grade der Befähigung eines Themas, formale Zusammenhänge aus sich selbst heraus zu stiften. In seiner Terminologie ordnen sich „die Gebilde, welche... als Funktionen des Themas zusammengefaßt werden... nach dem Grad ihrer formalen und inhaltlichen Selbständigkeit in vier Gruppen" (386): 1. Nebengedanke, 2. Episode, 3. Bewegung, 4. Coda. Die systematische Anordnung der Kategorien folgt der abnehmenden Kraft der „Funktionen" zu „tektonischer Einheit der Form". Mersmann definiert die als Episode bezeichnete „Funktionsbildung" wie folgt:

Unter den Funktionsbildungen des Themas ist der Nebengedanke noch immerhin mit einiger Exaktheit zu bestimmen. Bei den tiefer stehenden Formbegriffen verschwinden die Konturen und damit die Möglichkeit einer klaren Begrenzung. Ich möchte eine weitere Reihe derartiger Bildungen unter den Begriff E p i s o d e zusammenfassen. Die Episode steht dem Nebengedanken an formaler Stabilität gewöhnlich nach; ihre tektonischen Beziehungen sind von geringerer Kraft. Damit hängt auch eine geringere Deutlichkeit ihrer inhaltlichen Beziehung zum Thema zusammen. Während die Kraft des Themas sich im Nebengedanken mittelbar oder unmittelbar, aber doch immer gradlinig auswirkt, steht die Episode (in wörtlicher Auffassung des Begriffs) dem Thema ferner, sie schweift aus und biegt oft von der Entwicklungslinie ab. Dadurch wird sie zu einem bedeutungsvollen Faktor romantischer Formgebung (387).

Siegfried Schmalzriedt, Tübingen 1978

Estampie

franz. estampie, okzitanisch estampida, ital. stampita u. istanpitta, dtsch. stampenie, dtsch./lat. stampania, nld. stampie, engl. stamp u. staump, mittellat. stantipes.
In allen Sprachen ist mit dem Begriff seit seiner ersten Erwähnung bis um die Mitte des 15. Jh. (vereinzelt auch später) ein Vokalstück oder eine Vokalgattung, ein Instrumentalstück oder eine Instrumentalgattung angesprochen. Seit Anfang des 15. Jh. begegnet der Begriff vor allem in Italien und Deutschland bis ins 19. Jh. nur noch gelegentlich als mus. Terminus; im Franz. und Ital. in der ursprünglichen Schreibweise, im Dtsch. und Schweizerdtsch., Nld. und Span. in abgewandelter Schreibweise stampanei und stampeneie, stampij, estampido meint er dann auch Lärm, Krach, Zank, dummes Gerede, Umständlichkeiten, im Ital. auch im weiteren Sinne Gedrucktes. (vgl. J. u. W. Grimm, *Dtsch. Wörterbuch* X, 2,1, Lpz. 1919, 674; O. von Greyerz, *Berndtsch. Wörterbuch*, Bern 1981, 286; N. Tommaseo u. B. Bellini, *Dizionario della lingua ital.* VI, Turin 1924, 1169; *Woordenboek d. Nld. Taal* XV, Leiden 1940, 617; J. Corominas u. A. Pascual, *Diccionario critico etimologico castellano e hispanico* II, Madrid 1980, 769).
Das Substantiv Estampie wie auch das franz. u. okzitanische Verb estampir gehen auf gotisch stampjan, stampfen zurück (W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch* III, Heidelberg 1935, 8223 u. F. Diez, *Etymologisches Wörterbuch d. romanischen Sprachen*, Bonn 1869/70, 576). Im Gegensatz zum Substantiv hat das Verb mit Ausnahme der in Abschn. I erwähnten okzitanischen Quelle keine spezifisch mus. Bedeutung (zu den Wortbedeutungen vgl. F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ançienne langue frç.* III, Paris 1884, 596; E. Levy, *Prov. Suppl.-Wörterbuch* III, Lpz. 1902, 299; A. Tobler, *Altfranz. Wörterbuch* III, 26. Lieferung, Wiesbaden 1952, 1349). Unklar ist, wie es zur Verwendung des Wortes in seiner substantivischen Form als Bezeichnung für ein Musikstück oder Lied in der 2. Hälfte des 12. Jh. kam. Meyer-Lübke und Diez erklären die Verwendung des Ausdruckes Estampie als mus. Begriff mit seiner etymologischen Abstammung von gotisch stampjan, stampfen, was auf eine tänzerische Funktion der Estampie schließen läßt. Für eine Funktion als Tanz gibt es jedoch wenig Anhaltspunkte (vgl. dazu unten, V.). Der bei de Grocheio und Guido von St. Denis verwendete latinisierte Terminus stantipes (vgl. dazu unten, II., III. u. IV.) ist vermutlich eine Ableitung von stare und pes. (Grocheio stellt das als stantipes bezeichnete Gruppenlied oder instr. Vortragsstück dem ductia genannten Tanzlied oder instr. begleiteten Tanz gegenüber).
Der Begriff Estampie scheint franz. Ursprunges zu sein, weswegen die dtsch., nld. und engl. Ausdrücke als Ableitung aus dem Franz. gelten können. Nicht nur findet der Begriff in Frankreich am frühesten und häufigsten Erwähnung, wird der Begriff um 1300 in Frankreich als Gattungsbegriff definiert und stammen aus Frankreich und Südfrankreich die ersten Sammlungen von als Estampie bezeichneten Liedern und Instrumentalstükken; sondern es lassen sich auch bei den Zeugnissen anderer Sprachgebiete, die erst seit Anfang des 14. Jh. vermehrt auftauchen, vielfach franz. Einflüsse nachweisen.
Die ersten Quellen, die den Ausdruck Estampie erwähnen, sind mit einer Ausnahme (das als estampida bezeichnete okzitanische Lied *Kalenda maya*) literarische Quellen, in denen der Begriff nicht näher erklärt ist, aus denen jedoch hervorgeht, daß die Prägung Estampie bzw. estampida oder stampenie als Bezeichnung für ein Instrumentalstück oder Lied dient (vgl. dazu unten, I. u. V. (4)). Erst mit der gegen Ende des 13. Jh. einsetzenden Überlieferung von explizit als Estampie oder estampida bezeichneten Liedern und Instrumentalstücken und mit den etwa gleichzeitig entstehenden Musik- und Poesietraktaten ist das Begriffswort Estampie als mus. Gattungsbezeichnung greifbar.

I. Daß die Prägung estampida eine OKZITANISCHE LIEDGATTUNG bezeichnet, lassen die 4 als „estampida" bezeichneten Lieder des Cerveri de Girona (1270 bis 1280) sowie einige auf die Dichtkunst bezogenen Werke (1. Hälfte des 14. Jh.), in denen estampida als Liedgattung abgehandelt ist, erkennen.

II. In mus. und theor. Quellen aus der Zeit um 1300 ist der Ausdruck Estampie als Bezeichnung für eine FRANZÖSISCHE LIEDGATTUNG dokumentiert.

III. Der Begriff Estampie bezeichnet außerdem eine INSTRUMENTALGATTUNG; dies belegen mus. wie theor. Zeugnisse aus dem Pariser Raum um 1300 sowie eine um 1400 aufgezeichnete ital. Sammlung von sogenannten Istanpitte.

IV. Von einigen Theoretikern Anfang des 14. sowie Mitte des 15. Jh. wird der Ausdruck Estampie als Bezeichnung für eine ALLGEMEINE MUSIKGATTUNG verwendet, die keinem der oben aufgeführten Gattungstypen direkt zugeordnet werden kann.

V. In zahlreichen nicht-theor., literarischen Quellen aus der Zeit zw. der 2. Hälfte des 12. Jh. und dem Anfang des 17. Jh. findet sich die Prägung Estampie als Bezeichnung für ein INSTRUMENTALSTÜCK ODER LIED IN UNTERSCHIEDLICHER FUNKTION UND AUSFÜHRUNG. Aus diesem Quellenmaterial lassen sich vor allem vier Bedeutungen des Ausdruckes Estampie herausarbeiten: so wird er

(1) für ein SOLISTISCHES (INSTRUMENTALES) VORTRAGSSTÜCK MIT HOHEM KÜNSTLERISCHEN NIVEAU

(2) als auch für ein REPERTOIRESTÜCK DER MENESTRELS verwendet;

(3) gelegentlich bezeichnet das Wort Estampie auch ein LIED in unterschiedlicher Funktion und Ausführung

(4) sowie, in seltenen Fällen, ein STÜCK MIT TÄNZERISCHER FUNKTION.

VI. Als MUSIKALISCHER TERMINUS MIT UNSPEZIFISCHER ODER HISTORISCHER BEDEUTUNG begegnet der ital. Ausdruck stampita seit der 2. Hälfte des 17. Jh.

I. Das Lied *Kalenda maya* von Raimbaut de Vaqueiras, PC [A. Pillet u. H. Carstens, *Bibliografie d. Troubadours*, Halle 1933, Nr.] 392,9 (um 1200), ist einer der ersten (mus.) Belege für estampida als Bezeichnung für eine OKZITANISCHE LIEDGATTUNG, die als solche jedoch erst etwa ein Jahrhundert später definiert wird. Der Dichter bezeichnet sein Lied im letzten Vers als estampida:

Bastida / fenida / n'Engles, ai l'estampida (ed. D. Rieger, *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs* I, Stuttgart 1980, 186).

Die anderen Erwähnungen aus der Zeit um 1200 finden sich innerhalb von literarischen Texten; diese Texte, bei denen es sich um zwei okzitanische, zwei franz. und einen dtsch. Text (*Eracle* von Gautier d'Arras, vgl. Abschn V. (1); *Tristan*, Gottfried von Straßburg, vgl. unten, V. (3)) handelt, geben keine Hinweise auf eine Liedgattung. Aus den beiden okzitanischen Erwähnungen des Verbs estampir sowie des Substantivs estampida kann bestenfalls geschlossen werden, daß es um Musik geht:

Guirauz de Calanso, *Fadet joglar* (PC 243,7a; Ende 12. Jh.): Joglar leri, / Del salteri / Faras detz cordas estampir (ed. K. Bartsch, *Denkmäler d. prov. Lit.*, Stuttgart 1856, 95);
Aimeric de Peguilhan, *Li fol e il put* (PC 10,32; um 1220): Estampidas e romor / Sai que faran entre lor, / Menassan en la taverna. (ed. W. P. Shepard u. F. M. Chambers, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston 1950, 166).

Guirauz' Lied ist die einzige Quelle für das Verb in der Bedeutung von klingen. Im Rahmen des Liedtextes, der sich als Aufzählung der handwerklichen Künste eines Spielmanns präsentiert, ist estampir wahrscheinlich nicht so sehr umgangssprachlich, sondern eher als künstlerisch-mus. Terminus aufzufassen, der mit dem Substantiv estampida in Verbindung steht. Aimeric, der sich in seinem Lied über die Spielleute beklagt, bringt den Begriff in die Nähe von Lärm („romor"). In der Fachlit. sind die Meinungen darüber, ob hier überhaupt Musikstücke gemeint sind, geteilt; E. Levy gibt die Wortbedeutung „Lärm" (*Prov. Suppl.-Wörterbuch* III, Lpz. 1902, 299), Shepard u. Chambers übersetzen mit „stampfen" (*op. cit.*, 168) und F. Witthoeft mit „Spottlieder" (*Sirventes joglaresc*, Marburg 1891, 31). Für das Substantiv estampida in nicht-mus. Bedeutung „Lärm" wäre Aimeric die einzige Quelle aus jener Zeit, denn der Begriff läßt sich in dieser Bedeutung erst viel später nachweisen. Das Substantiv in mus. Bedeutung hingegen ist bereits mehrmals belegt: mit dem oben erwähnten *Kalenda maya*, im *Eracle* von Gautier d'Arras nach 1164 und im *Tristan* von Gottfried von Straßburg um 1210.

Zw. 1270 und 1359 zeugen die vier „estempidas" von Cerveri de Girona (Barcelona, Bibl. de Catalunya 146), drei Poesietraktate und eine *Razo* (okzitanisch: Erzählung) zur Entstehung von *Kalenda maya* von der Auseinandersetzung mit der estampida als Liedgattung. Die überlieferten Lieder sind Strophenlieder (coblas singulars) mit paarweisen Versbildungen (AA BB CC...) und stehen inhaltlich der Kanzone nahe (nur *Kalenda maya* ist mit Melodie überliefert; diese korrespondiert mit dem Versbau des Textes). Die Beschreibung der Liedgattung in zwei Poesietraktaten konzentriert sich im wesentlichen auf die Beschaffenheit der Liedtexte:

Anon., *Doctrina de compondre dictatz* (Ende 13. Jh.): Si vols far estampida, potz parlar de qualque fayt vulles, blasman o lauzan o merceyan, quit vulles; e deu haver quatre cobles e responedor, e una o dues tornades, e so novell... Stampida es dita per co stampida cor pren vigoria en contan o en xantan pus que nul autre cantar (ed. P. Meyer, *Traités catalans*, Romania VI, 1877, 357 f.);
G. Molinier, *Leys d'Amors* (Fassung von 1359): Encaras havem estampida et aquesta ha respieg alcunas vetz quant al so desturmens. et adonx daquesta no curam. Et alqunas vetz ha respieg no tant solamen al so. ans o ha al dictat. quom fa damors o de lauzors a la maniera de vers o de chanso. Et adonx segon nostra sciensa pot haver loc. aytals dictats no principals podon haver tornada o no. e pot hom en loc de tornada repetir la una cobla del comensamen o de la fi (ed. M. Gatien-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber*, 1841, 349; vgl. auch die von Joan de Castellnou bearbeitete Fassung der *Leys*, das *Compendi* von 1341, ed. J.M. Casas Homs, *Joan de Castellnou Obres en prosa*, Barcelona 1969).

In den beiden Traktaten sind Gemeinsamkeiten bezüglich des Inhaltes, der Strophenzahl oder des Vorhandenseins einer oder zweier tornadas (persönliche Widmung des Troubadours am Liedende) festzustellen (in diesen Punkten stimmen die Beschreibungen mit den überlieferten Liedern überein). Der Zugang, den die *Doctrina* und die *Leys* zum Thema finden, ist allerdings grundverschieden, da die estampida in erstgenanntem Traktat als Gattung unter insgesamt 17 gleichberechtigten behandelt ist, in den *Leys* hingegen als Nebengattung („no principal"). Aus der Art der Darstellung der *Leys* läßt sich schließen, daß die als estampida bezeichnete Dichtungsgattung, generell und verglichen mit dem Instrumentalstück, eine nur untergeordnete Rolle spielt.

Ein wichtiger Unterschied zwischen beiden Darstellungen liegt, abgesehen von der Bewertung der Gattung, in der Erwähnung eines „responedor" (Refrain) in der *Doctrina*. Hierbei ist möglicherweise bedeutungsvoll, daß der Autor der *Doctrina* für den Refrain zwei unterschiedliche Begriffe verwendet: „responedor" und „refray". Während die Gattungen „retronxa" und „danca" über einen „refray" verfügen, ist bei „estampida", „gelozesca" und „discort" vom „responedor" die Rede. Vielleicht ist dies nicht zufällig so, da die refray-Gruppe den Typ der Rundgesänge bzw. Tanzlieder repräsentiert, die responedor-Gruppe jedoch die sequenzartig aufgebauten (Doppelversikelschema AA BB CC...). Es läßt sich jedenfalls mit Gewißheit sagen, daß die überlieferten estampidas und descorts das Doppelversikelprinzip verwenden und nicht über einen Kehrreim verfügen. Die Möglichkeit der Ausführung im Wechselgesang (alternatim), wie dies de Grocheio für den Pariser Raum beschreibt und es die in der Hs. Oxford, Bodleian Library Douce 308, abgebildete Miniatur sowie die dazugehörigen Estampietexte suggerieren (vgl. unten, II.), erscheint aber mit Blick auf die Textinhalte der estampidas (Nähe zur Kanzone) zweifelhaft. Diese Möglichkeit ist, wie überhaupt die Existenz einer nichtschriftlichen, im Wechselgesang ausgeführten estampida, aufgrund der Erwähnung eines responedor in der *Doctrina* nicht auszuschließen.

Auf die Benutzung mus. (instr.) Vorlagen, eventuell auch neu- oder vorkomponierter Melodien bei der estampida verweisen zwei Quellen: die *Razo* zur Entstehung *Kalenda mayas* und eine Passage von Fr. da Barberino. Erstgenannter Text erzählt, daß zwei franz. Fiedler „que sabion ben violar" eines Tages vor versammeltem Hofstaat in Anwesenheit Raimbauts eine estampida spielten, die derart gefiel, daß Raimbaut gebeten wurde, einen Text dazu zu dichten:

Razo zu *Kalenda maya* (Anfang d. 14. Jh.): Dont Rambaut[z], per aqesta raison qe vos avez ausit, fet[z] la stampida, et dis aisi: Kalenda maya... Aqesta stampida fu facta a las notas de la stampida qe.l jo[g]lars fasion en las violas (ed. J. Boutière u. A. H. Schutz, *Biographies des Troubadours*, Paris 1964, 466).

Barberino weist in den Glossae der *Documenti d'Amore* (Anfang d. 14. Jh.) darauf hin, daß Lieddichtungen nicht mehr wie früher „consonium" genannt würden, sondern spezifische Gattungsnamen trügen wie stampita: sie gehört wie caribo und nota zu den „vorkomponierten" Liedern:

Kap. *De variis inveniendi et rimandi modis*: Consonium antiquitus dicebatur omnis inventio verborum que super aliquo caribo, nota, stampita, vel similibus componebantur, precompositis sonis. Hodie verba talia nomen soni vel sonum fabricantis secuntur (ed. O. Antognioni, *Le Glosse di Documenti d'Amore*, Giornale di Filologia VIII, 1883, 96).

Es darf davon ausgegangen werden, daß die *Razo* wie die *Documenti* eine um 1300 verbreitete Praxis spiegeln, trotz des Umstandes, daß die Erzählung über die Entstehung *Kalenda mayas* wegen ihres Anachronismus möglicherweise in den Bereich der Fabel zu verweisen ist. Aus dem Text Barberinos läßt sich schließen, daß sich die genannten Gattungen durch eine bestimmte mus. Form auszeichnen. Zwar ist die Benutzung mus. Vorlagen oder vorkomponierter Melodien im Prinzip nicht estampiegebunden, doch ist nur im Zusammenhang mit der Estampida davon die Rede, sowie, oft in denselben Texten, von der mus. Qualität der Estampida. Die mus. Form und Qualität wird demnach als dasjenige angesehen, was die Estampida von anderen Gattungen unterscheidet, nicht der Text. Dieser basiert gelegentlich auf einer vorgegebenen und auf bestimmte Weise beschaffenen, bekannten oder neuen Melodie (*Doctrina* und *Leys* fordern einen „so novell"). In der 2. Hälfte des 14. Jh. lassen sich immer weniger Spuren der estampida als Liedgattung verfolgen: ohne nähere Erläuterung findet sich der Begriff im *Diccionario del rims* von Jacme March (1371; ed. A. Griera, Barcelona 1921) und dem *Torcimany* von Luis de Averço (ed. J. M. Casas Homs, Barcelona 1956). Zwar verfügt das letztere Werk über einen dem Reimwörterbuch vorausgehenden Traktatteil mit einer Rubrik über Gattungen, auch Gattungen „no principals", doch ist die estampida nicht aufgeführt.

II. Das Begriffswort Estampie bezeichnet auch eine FRANZÖSISCHE LIEDGATTUNG. In dieser Bedeutung ist der Terminus in je einer mus. und theor. Quelle belegt: In einer lothringischen Hs. vom Anfang des 14. Jh. (Oxford, Bodleian Library Douce 308), welche die Texte von 19 als „estampies" bezeichneten franz. Liedern überliefert, und bei J. de Grocheio, der sich in seinem Traktat *De musica* etwa zur selben Zeit (um oder vor 1300)

mit der Estampie (unter der latinisierten Bezeichnung stantipes) als Liedgattung auseinandersetzt. Grocheio beschreibt die Estampie als Gruppenlied mit Refrain. Auch die Miniatur, welche die erwähnte Estampiesammlung einleitet und vier Personen vermutlich bei der Ausführung einer Estampie zeigt, suggeriert die Ausführung eines Gruppenliedes. Im Unterschied zur okzitanischen Estampida haben die nordfranz. Estampien unterschiedlich gebaute Strophen, jedoch mit symmetrischem, das heißt zweiteiligem Strophenbau, aber keinen Refrain im Sinne von Kehrreim. Sie verfügen meist über Kurzverse, sind oft einreimig und bedienen sich eines gemischten, meist jedoch höheren höfischen Stilregisters. In Grocheios Klassifikationssystem, das nach dem Vorbild der göttlichen Trinität einem Dreiteilungsprinzip unterworfen wird und eine scholastische Denkweise spiegelt, findet sich die „stantipes" neben der „ductia" (Tanzlied) und dem „rotundellus" (Rondeau) unter der Rubrik „cantilenae". Die Formteile der cantilena nennt Grocheio „additamenta" („Zufügungen") und „responsorium vel refractus" (Refrain). Bei seiner Darstellung der cantilena-Gattungen geht Grocheio vom rotundellus aus, da dieser ein Charakteristikum aufweist, das allen cantilenae gemeinsam ist, nämlich die Kreisform:

Cantilena vero quaelibet rotunda vel rotundellus a pluribus dicitur, eo quod ad modum circuli in se ipsam reflectitur et incipit et terminatur in eodem (ed. E. Rohloff, Lpz. 1972, 132: 9 ff.).

Während jedoch die Formteile des rotundellus „non habent diversum cantum a cantu responsorii" (132: 12 f.), weist die stantipes Verschiedenheit in den Teilen und im Refrain auf:

Cantilena, quae dicitur stantipes, est illa, in qua est diversitas in partibus et refractu tam in consonantia dictaminis quam in cantu (132: 19 ff.).

Der „Refrain" wie die „additamenta" bleiben weder mus. noch textlich gleich. Diese Darstellung suggeriert nicht nur einen Wechsel der additamenta, sondern auch einen Wechsel des Refrains, der in diesem Fall kein „Kehrreim" wäre. Sowohl die Lieder der Hs. Oxford Douce 308 als auch die im Anschluß an die cantilena-Gattungen beschriebenen instr. stantipedes mit der Form AA BB CC... würden mit dieser Beschreibung ungefähr übereinstimmen. Dies könnte auf eine alternatim-Ausführung deuten, wobei unter Refrain kein wiederkehrender mus.-textlicher Abschnitt, sondern die jeweils zweite Strophenhälfte (die nur mus. mit der ersten übereinstimmt) zu verstehen wäre. Grocheios zweite Darstellung der vokalen stantipes scheint dem allerdings zu widersprechen:

Responsorium est, quo omnis cantilena incipit et terminatur. Additamenta vero differunt in rotundello vero consonant et concordant in dictamine cum responsorio. In ductia vero et stantipede differunt quaedam, et alia consonant et concordant (134: 9 ff.).

Wie in der ersten Beschreibung geht Grocheio auch in dieser zweiten Beschreibung vom rotundellus aus, bei dem der Refrain einen Fixpunkt im Lied darstellt, einen gleichbleibenden mus.-textlichen Abschnitt, zu dem das Lied immer wieder zurückkehrt. Während Grocheio in seiner ersten Darstellung der stantipes auf das Fehlen von Übereinstimmungen in den Teilen verweist, macht er hier nicht nur Einschränkungen („quaedam, et alia..."), sondern die Formulierung und Bezugnahme auf den rotundellus suggeriert auch, daß der Refrain bei der stantipes der Fixpunkt des Liedes ist, an dem die additamenta gemessen werden (ob sie diesem in Text und Melodie gleichen oder nicht). Das Doppelversikelmodell (AA BB CC..., etwa der Estampien Oxford Douce 308 oder auch der okzitanischen Beispiele) und das Kreismodell des rotundellus sind jedoch nicht nur schwer vergleichbar, sondern folgen ganz unterschiedlichen formalen Prinzipien. Zwar läßt es sich nicht mit völliger Sicherheit sagen, ob Grocheio hier andere Estampien als die überlieferten zu beschreiben versucht, oder ob er den Sachverhalt nicht in den Griff bekommt oder beides. Es gibt jedoch gute Gründe für die Annahme, daß das Doppelversikelmodell auch das von Grocheio gemeinte und mithin seine erste Darstellung der vokalen stantipes („diversitas in partibus") die gelungenere ist (dazu weiter unten). – Die dritte und letzte Aussage zur vokalen stantipes lautet wie folgt:

In ductia etiam et stantipede responsorium cum additamentis versus appellantur, quorum numerus non est determinatus, sed secundum voluntatem compositoris et copiam sententiae augmentatur (134: 13 ff.).

Der Liedumfang bzw. die Anzahl der Strophen („versus"), welche sich aus additamenta und Refrain zusammensetzen, liegt demnach nicht fest. Wohl wegen der „diversitas in partibus et refractu" erfordert die Ausführung der stantipes Konzentration:

Haec autem facit animos iuvenum et puellarum propter sui difficultatem circa hanc stare et eos a prava cogitatione devertit (132: 22 ff.).

Zwar ist der Vergleich der Aussagen Grocheios zur vokalen stantipes mit den überlieferten Estampien nicht ganz unproblematisch, doch gibt sein Text in der Folge indirekte Hinweise auf die Tatsache, daß seine Darstellung der vokalen stantipes erstens ungenau und unvollständig ist, zweitens das Doppelversikelmodell und nicht das Kreismodell den formalen Gegebenheiten am nächsten kommt. So ist Grocheios Rückverweis auf die Vokalgattungen im Rahmen der Instrumentalgattungen (cantus coronatus, stantipes, ductia) ein Hinweis auf die Unzulänglichkeit sei-

ner bisherigen Ausführungen zur Form der stantipes; zugleich ist dieser Rückverweis ein Fingerzeig für die formale Vergleichbarkeit der vokalen und der instr. Gattungen, der stantipes im besonderen:

Sed de cantu coronato prius dictum est. De ductia igitur et stantipede nunc [est] dicendum (136: 11 f.).

Offenbar besteht das Bedürfnis, rein Musikalisches, Formales noch einmal zur Sprache zu bringen, unabhängig von Ausführung oder Text. Die Beschreibung der instr. stantipes, in der das punctus-Modell (das dem Doppelversikel-Modell entspricht, vgl. dazu unten, III.) erläutert wird, ist dann auch detailliert, klar und verständlich. Dafür, daß auch Grocheios vokale stantipes die punctus-Form bzw. Doppelversikelform (AA BB CC...) aufweist, spricht auch, daß die erste Beschreibung, die diese Interpretation zuläßt, die wohl gelungenere ist: hier beschreibt Grocheio nämlich nur die stantipes, wohingegen er in seiner zweiten Darstellung stantipes und ductia (Tanzlied) gemeinsam behandelt und so die Grenzen verwischt.
Es sind verschiedene Faktoren zu nennen, die zur Unklarheit der Darstellung der vokalen stantipes beigetragen haben können. Erstens führt der Versuch, ein gemeinsames formales Konzept für alle cantilenae schaffen zu wollen, zu Mißverständnissen, da Kreis- und punctus-Modell prinzipiell unterschiedlich sind. Weil Grocheio vom rotundellus, der cantilena par excellence, ausgeht, von diesem aus argumentiert, stantipes und ductia mit diesem vergleicht, verschleiert er den formalen Sachverhalt und erschwert die Abgrenzung. Zweitens kann die unklare Differenzierung zwischen Musik und Text eine Rolle spielen: die verwendeten termini technici – additamentum und responsorium – meinen einen „hinzugefügten" Teil und einen wiederkehrenden Refrainteil; wenn er auf nur mus. oder auf nur textliche Übereinstimmungen hinweisen will, muß er zusätzlich die Begriffe „consonare" und „concordare in dictamine" einführen. Ungenau ist in diesem Zusammenhang übrigens auch die Darstellung des rotundellus (siehe oben, 134: 11 f.), da entgegen Grocheios Aussage hier die additamenta nicht immer mit dem responsorium übereinstimmen: sie bringen jeweils neuen Text, und das responsorium wird auch mus. nicht immer ganz wiederholt (so in Grocheios Beispiel *Toute seule passerai*, vgl. J. A. Westrup, in: NOHM II, 245). Bei der stantipes würde die punctus-Form, wie sie die Oxforder Lieder aufweisen, nur eine mus., nicht aber die textliche Übereinstimmung von additamentum und responsorium implizieren, beide wechseln von Strophe zu Strophe. Drittens kann der formale Variantenreichtum ein Grund für die Schwierigkeit sein, die formale Struktur der vokalen stantipes zu präzisieren und festzulegen („differunt quaedam, alia consonant et concordant..."). Viertens ist zu vermuten, daß Grocheio bei der Beschreibung der vokalen stantipes auf den Höreindruck angewiesen war, während einige Formulierungen im Zusammenhang mit der instr. stantipes die Annahme zulassen, daß er bereits aufgeschriebene Instrumentalstücke („soni illiterati") gesehen hat. Darauf deutet beispielsweise sein umständlicher Erklärungsversuch der Aufzeichnungsmöglichkeit auch textloser Musik –

Dico autem illiteratus, quia, licet in voçe humana fieri possit et per figuras repraesentari, non tamen per litteras scribi potest, quia littera et dictamine caret (136: 14 ff.) –,

oder sein Vergleich der puncti mit graphischen Linien. Auch die Bemerkung, daß stantipedes vermehrten Gebrauch von musica falsa machen, deutet in diese Richtung (vgl. unten, III.).
Als Bezeichnung für ein Lied ist das Begriffswort Estampie zw. etwa 1200 und 1500 (abgesehen von den bereits behandelten okzitanischen Poetiken) ferner in drei literarischen Quellen erwähnt. In nur einem dieser Quellentexte, im *Decameron* (Mitte d. 14. Jh.), der Grocheios Traktat zeitlich am nächsten steht, ist die Estampie als Gruppenlied dargestellt – in den beiden anderen Quellen hingegen als solistisch ausgeführtes Lied (vgl. unten, V. (3)).

III. Der Ausdruck Estampie bezeichnet auch eine Instrumentalgattung. Sie ist in Musikhss. in praktischen Beispielen belegt und wird gleichfalls unter der Bezeichnung stantipes in dem Traktat *De musica* von J. de Grocheio beschrieben. Grocheio unterscheidet drei Instrumentalgattungen, nämlich „cantus coronatus", „stantipes" und „ductia". Aus der sehr präzisen Beschreibung der mus. Form der stantipes geht hervor, daß diese aus jeweils zu wiederholenden puncti (mus. Abschnitten) besteht, die am Ende jeweils in denselben Halb- bzw. Ganzschluß („apertum"/ „clausum") münden (Formel: Ax^1 Ax^2 Bx^1 Bx^2...):

Partes autem ductiae et stantipedis *puncta* communiter dicuntur. Punctus autem est ordinata aggregatio concordantiarum harmoniam facientium ascendendo et descendendo, duas habens partes in principio similes, in fine differentes, quae *clausum* et *apertum* communiter appellantur. Dico autem *duas habens partes* etc. ad similitudinem duarum linearum, quarum una sit maior alia. Maior enim minorem claudit et est fine differens a minori. Numerum vero punctorum in ductia ad numerum trium consonantiarum perfectarum attendentes ad tria posuerunt. Sunt tamen aliquae *notae* vocatae quattuor punctorum, quae ad ductiam vel stantipedem imperfectam reduci possunt. Sunt etiam aliquae ductiae

quattuor habentes puncta, puta ductia *Pierròn*. Numerum vero punctorum in stantipede quidam ad sex posuerunt ad rationes vocum inspicientes. Alii tamen de novo inspicientes forte ad numerum septem concordantiarum vel naturali inclinatione ducti, puta *Tassinus*, numerum ad septem augmentant. Huiusmodi autem stantipedes sunt res cum septem <concordantiis>, <ut> difficiles *res Tassini* (ed. E. Rohloff, Lpz. 1972, 136: 29 ff.).

Diese Ausführungen stimmen mit den überlieferten textlosen *Estampies royales* der Hs. Paris, Bibl. Nationale fr. 844 sowie den als Motettentenores überlieferten *Choses Tassin* der Hs. Montpellier, Fac. de Méd. H 196 – beide Quellen lassen sich derselben Zeit zuordnen und stehen mit Paris in Verbindung – überein. Diese Charakterisierung trifft auch auf die um 1400 aufgezeichneten ital. Istanpitte (London British Library add. 29987) zu. Andere Beispiele – so drei textlose Stücke der Hs. London British Library Harley 978 und ein textloses Stück der Hs. Oxford, Bodleian Library Douce 139 (beide Quellen gehören wohl noch ins 13. Jh. und sind engl. Provenienz) – sind neuere Zuordnungen (vgl. beispielsweise J. Wolf, *Die Tänze d. Mittelalters*, AfMw I, 1918/19, 10–42). Auf die Berechtigung oder Nichtberechtigung dieser Zuordnungen, die auf einem älteren Gattungsverständnis beruhen, wird hier nicht näher eingegangen.
Weiter zeichnet sich für Grocheio die instr. stantipes durch eine im Vergleich zur ductia (Tanz) komplizierte Rhythmik/Metrik und Melodik aus:

Est autem ductia sonus illiteratus, cum decenti percussione mensuratus... *Sed cum recta percussione*, eo quod ictus eam (ductiam) mensurant et motum facientis et excitant animum hominis ad ornate movendum secundum artem, quam ballare vocant, et eius motum mensurant in ductiis et choreis... Stantipes vero est sonus illiteratus, habens difficilem concordantiarum discretionem, per puncta determinatus... Propter enim eius difficultatem facit animum facientis circa eam stare et etiam animum advertentis et multoties animos divitum a prava cogitatione devertit. Dico etiam *per puncta determinatus*, eo quod percussione, quae est in ductia caret, et solum punctorum distinctione cognoscitur (136: 13–28).

Hier wie auch später im Traktat bemüht sich Grocheio um eine Abgrenzung von stantipes als anspruchsvollem Vortragsstück und ductia (Tanz). Die Übereinstimmungen beider Gattungen scheinen auf formaler Ebene zu liegen, da Grocheio sie hinsichtlich dieses Aspektes immer gemeinsam behandelt. Dies geht auch aus der im Anschluß an die Beschreibung der Instrumentalgattungen angestellten Reflexion über den Schaffensprozeß hervor:

Componere ductiam et stantipedem est sonum per puncta et rectas percussiones in ductia et stantipede determinare. Quemadmodum enim materia naturalis per formam naturalem determinatur, ita sonus determinatur per puncta et per formam artificialem, ei ab artifice attributam (136 ff.: 48 f. u. 1 ff.).

Grocheio kommt im Laufe des Traktates noch verschiedentlich auf die stantipes zurück; wie viele andere Autoren unterscheidet er nicht immer zwischen der Vokal- und der Instrumentalgattung. Im Zusammenhang mit dem *Pater noster* ist noch einmal von der punctus-Form der stantipes die Rede:

Pater noster est cantus habens duas partes ad modum puncti ductiae vel stantipedis. Et incipit secunda pars, cum dicitur *Panem nostrum*, et clauditur ultimo, cum dicitur *Et ne nos* (166: 6 ff.).

Bisher unerwähnt ließ Grocheio, daß die stantipes (vokal und instr.) über einen Schlußpunkt sowie eine Schlußphrase verfügt:

Communio est cantus ex pluribus concordantiis... Cantatur autem cantus iste, cum sacerdos communicavit corpus Christi, et quasi ad modum puncti clausi ductiae vel stantipedis missam claudit (166: 20 ff.);
Est autem neupma quasi cauda vel exitus sequens antiphonam, quemadmodum in viella post cantum coronatum vel stantipedem exitus, quem *modum* viellatores appellant (160: 8 ff.).

Bemerkungen zu Charakter und mus. Niveau der stantipes – und hier sind wieder deutliche Unterschiede zur ductia, die er mit *Sequenz*, *Credo*, *Offertorium*, *Präfatio* („cantus levis") vergleicht, zu konstatieren – macht Grocheio im Zusammenhang mit dem *Responsorium*:

Responsorium autem et alleluia decantantur ad modum stantipedis vel cantus coronati, ut devotionem et humilitatem in cordibus auditorum imponant (164: 5 ff.).

Auf die differenzierte melodisch-tonale Faktur der stantipes verweist Grocheio noch einmal im Rahmen der musica falsa:

Moderni vero propter descriptionem consonantiarum et stantipedum et ductiarum aliud addiderunt, quod *falsam musicam* vocaverunt, quia illa duo signa, scilicet *b* et ♮, quae in *b-fa-b-mi* tonum et semitonum designabant, in omnibus aliis faciunt hoc designare, ita quod, ubi erat semitonus, per ♮ illum ad tonum ampliant, ut bona concordantia vel consonantia fiat, et similiter, ubi tonus inveniebatur, illum per *b* ad semitonum restringunt (128: 30 ff.).

Anders als die liturgischen Gesänge ist die stantipes nicht den Regeln der toni unterworfen:

Non enim per tonum cognoscimus cantum vulgarem, puta cantilenam ductiam, stantipedem, quemadmodum superius dicebatur (152: 31 ff.).

IV. In einigen Theoretikertexten Anfang des 14. sowie Mitte des 15. Jh. bezeichnet Estampie eine ALLGEMEINE MUSIKGATTUNG. Sie ist gekennzeich-

net durch mus. Charakteristika der Tonart, Melodik, Rhythmik und Form, welche mit den von J. de Grocheio im Zusammenhang mit der Instrumentalgattung beschriebenen Berührungspunkte aufweisen. Aus den Texten geht jedoch nicht hervor, ob es sich um eine Instrumental- oder um eine Vokalgattung handelt, die einem der oben unterschiedenen drei Gattungstypen zugeordnet werden könnte. Berührungspunkte mit den Ausführungen Grocheios lassen sich vor allem bei den auf die stantipes bezogenen Äußerungen des Guido von St. Denis in *Tract. de tonis* (vor 1318) feststellen: nicht nur ist der gewählte Rahmen – Guido erwähnt die stantipes im Zusammenhang mit dem „Neuma" und der „musica falsa" – derselbe wie bei Grocheio; auch die Formulierungen lassen gewisse Ähnlichkeiten mit denen Grocheios erkennen. Dies läßt sich mit der räumlichen und zeitlichen Nähe, in der die Traktate zueinander stehen, erklären (beide Traktate finden sich in derselben Hs., London, British Library Harley 281):

Aliquando vero accipitur *Neuma*... pro illa vocum modulatione et emissione que sequitur cantum *Antiphone* sicut eius cauda vel exitus, quemadmodum in viella videmus quod post stantipedem seu cantum coronatum vel alium quemlibet viellatum a viellatoribus fit quidem exitus quem viellatores ipsi *modum* appellant (f. 77);
Moderni vero musici hoc quod due predicte littere secundum rectam et communem musicam in solo *bfabmi* designant. In aliis signis gamatis faciunt aliquando designare, ita videlicet quod ubi secundum rectam musicam deberet esse solum semitonus per *b* quadratum ad tonum ampliant, ubi vero tonus perfectus et integer esse deberet per *b* rotundum ad semitonium minus restringunt, et hoc falsam musicam appellant, que si falsa musica et si causa necessitatis inventa fuerit ut melior consonantia fieri posset, et maxime in compositione stantipedum, motetorum et huiusmodi mensuratorum cantuum, in quibus precipue locum habet (f. 61').

Robertus de Handlo zählt die „estampete" in seinen *Regulae* (1326) zu den rhythmisch differenziertesten Gattungen, die im fünften franconischen Modus stehen; das Eingehen auf die Notation von Estampien impliziert die Existenz einer Aufzeichnungspraxis (vgl. die entsprechenden Zitate bei Grocheio oben, II. u. III.):

Ad hoc siquidem modo proveniunt *Hoketi* omnes, *Rondelli, Ballade, Coree, Cantifractus, Estampete, Floriture*, et universe note brevium et semibrevium que sub celo sunt, que semibreves, breves atque longe, in hoc modo quinto comprehenduntur (CS I, 400).

Die beiden letzten hier anzuführenden Theoretikerquellen stammen aus dem zentraleuropäischen Raum und datieren aus der Mitte des 15. Jh. Der anon. *Breslauer Mensuraltraktat* behandelt die „stampania" zusammen mit dem „trumpetum" (ein Stück oder Lied in der Art von Bläsermusik), was die Unterscheidung der beiden Gattungen erschwert:

Sed trumpetum et stampania possunt habere duas vel tres partes et delyrant frequenter ad quintam notam vel ad dyapason idest ad octavam ad modum tube vel lyre ut *Tribudium en / Autentica / Duum natalicium* (ed. J. Wolf, *Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jh.*, AfMw I, 1918/19, 336).

So ist nur zu vermuten, daß das Instrument tuba dem trumpetum, das Instrument lyra der stampania zuzuordnen ist (in vielen Zeugnissen wird die Estampie im Zusammenhang mit der Fiedel erwähnt, vgl. unten, V. (1) u. (2)). Eine Verbindung zum Tanz scheint mit dem Titel *Tribudium* gegeben. Ob das häufige „Abweichen" der Melodie zur Quinte und Oktave, das auf ein Vorherrschen einer Quint- und Oktavenmelodik deutet, eher auf das trumpetum zugeschnitten ist (Bläserfanfarenmelodik) oder auch für die stampania gilt, ist unklar.
Als eine in jeder Hinsicht – melodisch, rhythmisch, formal – anspruchsvolle, erfindungsreiche Gattung („cantilena") beschreibt Paulus Paulirinus die stampania:

Tract. de musica, in: *Liber viginti artium* (Pilsen 1459–1463): Stampania est cantus mensuralis dulcissimus summa mensura in pausis et elevacione et depressione nec secundum altum nec secundum bassum progrediens qui tanto ingenio repertus est ut stampania sit mensura omnium mensurarum et est una cantilena duodecim modis continens in se differencias quarum tamen quamlibet bis repetit (ed. J. Reiss, *Pauli Paulirini de Praga, Tractatus de musica*, ZfMw VII, 1924/25, 262).

Es ist anzunehmen, daß Paulus mit den jeweils wiederholten „differenciae" die bei Grocheio beschriebene punctus-Form meint (AA BB CC...). Die Formulierungen „elevacio"/„depressio", „altus"/„bassus" muten kryptisch an, beziehen sich aber wohl in diesem Zusammenhang auf die „mensura" der stampania, wobei die Begriffe „Hebung"/„Senkung" und „hoch"/„tief" metrische Bedeutung haben und auf die rhythmische Differenziertheit oder die metrische Indifferenz der Stücke verweisen. Aus der Formulierung „summa mensura in pausis" läßt sich wiederum schließen, daß die stampania eine Aufzeichnungspraxis kennt. Die beschriebenen Merkmale (rhythmische und metrische Differenziertheit, Pausensetzung) lassen sich an den um 1400 aufgezeichneten ital. Istanpitte nachvollziehen. Der Umstand, daß Paulus in Bologna studierte, könnte diese Koinzidenz erklären; wie auch der Anon. Breslau verwendet er aus dem Ital. übersetzte Gattungsbegriffe (wie „katschetum"/ caccia).

V. In zahlreichen literarischen Texten ist die Estampie als Instrumentalstück oder Lied in

UNTERSCHIEDLICHER FUNKTION UND AUSFÜHRUNG dargestellt. Die Erwähnungen der Estampie in der Lit. sind, weil sie sich über mehrere Jahrhunderte verteilen (nach 1164 bis Ende des 15. Jh.), aus verschiedenen Regionen stammen, abweichende Intentionen verfolgen oder sich möglicherweise auf eine nichtschriftliche Praxis beziehen, unterschiedlich zu bewerten. Bei jedem einzelnen Zeugnis stellt sich die Frage, ob und inwieweit mit dem Begriff Estampie die um 1300 in den Musikhss. auftauchende Gattung bzw. einer der genannten drei Gattungstypen gemeint ist. Diese Probleme stellen sich auch dann, wenn die Zeugnisse aus derselben Zeit und Region stammen wie die mus. Quellen. Auch sind von den literarischen Quellen keine strukturellen, formalen Beschreibungen der Estampie zu erwarten, viel eher Aussagen zur Ausführung, zum sozial-künstlerischen Niveau, zur Funktion – all dies aus der Sicht des Autors, der eine aktuelle Aufführungssituation schildert. Doch können in einigen Aspekten – es sind dies vor allem rezeptionsästhetische, sozial- und kulturgeschichtliche, sowie aufführungspraktische – inhaltliche Übereinstimmungen festgestellt werden. Diese Texte lassen in den genannten Gesichtspunkten auf ein Allgemeinverständnis des Begriffes Estampie schließen, und zwar sowohl länderübergreifend innerhalb eines bestimmten Zeitraums (synchron), als auch über einen längeren Zeitraum hinweg (diachron). Vor allem wenn die Texte aus derselben Zeit stammen, zeichnen sich in bezug auf einige Aspekte Übereinstimmungen ab, die auf überregionale Zusammenhänge deuten. Eine der wichtigsten Ursachen für diese inhaltlichen Übereinstimmungen ist der bis in die 2. Hälfte des 14. Jh. bedeutsame Einfluß der franz. Kultur auf umliegende Länder, welcher sich in Bezugnahmen der Autoren auf die franz. Musikkultur im Text, sowie in direkten Beziehungen zwischen nichtfranz. und franz. Texten (in Form von literarischen Bearbeitungen) äußern kann. Gegen Ende des 14. Jh. nehmen die franz. Zeugnisse ab und deutet die Quellenlage auf eine Verlagerung der Schauplätze.

(1) Der Ausdruck Estampie bezeichnet in vielen literarischen Texten ein SOLISTISCHES (INSTRUMENTALES) VORTRAGSSTÜCK MIT HOHEM KÜNSTLERISCHEN NIVEAU. Es ist dies ein Aspekt, der in der Lit. seit der 2. Hälfte des 12. Jh. bis etwa 1450 stets wiederkehrt, wenn auch in je zeitgemäßem Rahmen und in je unterschiedlicher Nuancierung. In den höfischen Romanen um 1200 und in einigen Pastourellen aus der 2. Hälfte des 13. Jh. ist die Estampie als Musikstück dargestellt, mit dem die ritterlichen Helden bzw. die Helden der Pastourellen ihr mus. Können, ihre mus. Bildung und ihre instr. Fertigkeiten unter Beweis stellen. Im frühesten bekannten Zeugnis trägt der ritterliche Held, der im Text als ausgezeichneter Harfenist gerühmt wird, vor der Dame eine Estampie vor:

Gautier d'Arras, *Eracle* (um 1164), Vers 3467: Devant le dame a fait le jor / mainte estampie et maint trestor; / Il vait avant et puis retorne (ed. G. De Lage, Paris 1976, 107).

Daß zur Ausführung einer Estampie die Kenntnis gewisser mus. Regeln gehört, suggerieren die Texte von Gottfried von Straßburg und Meister Boppe, wobei die Formulierung „doenen" und „singen" in letztgenanntem Text auf die instr. wie vokale Ausführungsmöglichkeit der Estampie verweist:

Gottfried von Straßburg, *Tristan* (um 1210), Vers 8058: Si (Isolde) videlte ir stampenie, / leiche und so vremediu notelin, / die niemer vremeder kunden sin, / in franzoiser wise / von Sanze und San Dinise (ed. F. Ranke, Stuttgart 1980, 484);
Meister Boppe, *Ob in vünf landen* (2. Hälfte d. 13. Jh.), Vers 1: Ob in vünf landen uz erwünschet waere ein helt... / er künde schriben, lesen, rihten, seiten spil... / künde er mit behendikeit / diu swarzen buoch, ouch kunst der gramacien, / unt waere in sinnen wol bereit / doenen, singen alle stempenien... (ed. F. von der Hagen, *Minnesinger* II, Lpz. 1838, 382).

In den Pastourellen spielt auch das „faire l'estampie" für die Geliebte eine Rolle; wie viele Kunsterzeugnisse der höfischen Zeit wird auch die Estampie für eine Dame geschaffen und vor ihr dargeboten. Dies wird gegebenenfalls, wenn es sich um ein Lied handelt, durch eine ausgesprochene Zueignung am Ende des Liedes zum Ausdruck gebracht:

Jehan Erars, *Au tens pascor*, R 2005 (2. Viertel bis Mitte d. 13. Jh.), Vers 57: Gui du tabor au chalemel / Lors fet ceste estampie: / cibalala duriaus... (Pastourelle; ed. T. Newcombe, *The Songs of Jehan Erars*, Rom 1975, 9; das Sigel R, das im folgenden im Zusammenhang mit franz. Liedern noch gelegentlich auftauchen wird, bezieht sich auf die Nummerierung der von H. Spanke neubearb. *Bibliographie d. altfranz. Liedes von G. Raynaud*, Leiden 1955);
Au tens pascor (2. Hälfte d. 13. Jh.), Vers 6: Hebers en la pree / a de la pipe et dou tabour / la danse demenee; / Robin pas n'agree /...fera mieudre estampie. / Lors a saisi son fourrel /...s'a fait l'estanpie / jolie pour l'amour de s'amie (ed. G. H. Anderson, *Compos. of the Bamberg Ms.*, Rom 1977, Nr. 12).

In der Bedeutung eines anspruchsvollen Musikstückes, das bestimmten mus. Regeln unterworfen ist, ist die Prägung Estampie auch in den literarischen Texten des 14. Jh. verwendet. Allerdings sind es nun keine fiktiven Romanhelden mehr, sondern real existierende Musiker, die sich auf das Ausführen oder Komponieren einer Estampie verstehen: so etwa der Fiedler Tassinus, den J. de Grocheio in seinem Traktat *De musica* erwähnt (vgl. oben, erstes Zitat in Abschn. III.), die franz.

Fiedler in der Erzählung zur Entstehung von *Kalenda maya* (vgl. oben, I.) oder der Fiedler Lodewijk in der flämischen Chronik *Brabantsche Yeesten* von Jan van Boendale (1312-1355). Die folgende Textstelle aus letztgenanntem Werk bezieht sich auf den Zeitraum 1294 bis 1312, die Regierungszeit Johanns II. von Brabant:

Brabantsche yeesten of rymkronyk van Braband, 5. Buch, Vers 633: In desen tijt sterf menschelijc / Die goede vedelare Lodewijc, / Die de beste was die voer dien / In de werelt ie was ghesien, / Van makene ende metter hant, / Van Vaelbeke in Brabant: ...Hi was deerste die vant / Van stampien die manieren, / Die men noch hoert antieren (ed. J. F. Willems, *Brabantsche Yeesten* I, Brüssel 1838, 436 f.).

Ähnliche Bedeutung hat der Ausdruck Estampie im *Decameron* und in S. Prudenzanis *Saporetto*: in beiden Texten wird eine „stampita" von einem berühmten und wegen seiner mus. Fähigkeiten geschätzten Musiker bzw. Instrumentalist vorgetragen. Die Darstellungen wirken entweder durch die verwendeten Formulierungen oder wegen der Einflechtung von Musikgattungen und Musiktiteln realistisch:

G. Boccaccio, *Il Decameron* (1349-1353), giornata 10, novella 7: Era in que'tempi Minuccio tenuto un finissimo cantatore e sonatore... con una vivuola dolcemente sono alcuna stampita e canto appresso alcuna canzune (ed. C. Segre, Mailand 1966, 623 f.);
S. Prudenzani d'Orvieto, *Il Saporetto* (Anfang 15. Jh.): Con lo liuto fe *ballo amoroso* / E-l *alvadanca* e l *trotto* et la *striana* / Ciò che lui fa *stampita* par sorana / Se facto avesse *Chi ama'l delectoso* / Volete udir se lui fa virtuoso? (ed. S. Debenedetti, *Il Sollazzo e il Saporetto*, Giornale storica de la letteratura ital., Suppl. 15, Torino 1913, 109).

In einer zweiten Textstelle des zuletzt zitierten Werkes hebt der Autor die Weltlichkeit der stampita hervor („nulla stampita ivi fo intesa / se none ecclesiastici ordinarii", loc. cit., 106).
Als Orgelstück ist die Estampie in einem 1388 datierten Brief des Königs von Aragon Johann I. an den Vicomte de Roda dargestellt. Wieder geht es um einen bekannten und wegen seiner mus. Talente begehrten Musiker, den flämischen Orgelspieler „Johan dels orguens" („es lo pus abte ministrer dorguens que trobar se puxe", Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas* VII, Bruxelles 1884, 72). Er besitzt zudem ein Buch mit Estampien, die auf einer Orgel oder einem exaquier gespielt werden können:

Vezcomte... digats al dit Joan que aport lo llibre on te *notades* les *estampides* e les altres obres que sab sobrel *exaquier* e los *orguens* (ed. F. Pedrell, *Jean I d'Aragon*, Fs. H. Riemann, Lpz. 1909, 232).

Daß es in der 2. Hälfte des 14. Jh. Organisten gab, die Estampien komponierten und aufschrieben, dokumentieren auch die Stücke für ein Tasteninstrument (vermutlich Orgel), die in der Hs. London British Library add. 28850 („Robertsbridge-Fragment") überliefert sind.
Wie in den Pastourellen des 13. Jh. wird das Wort Estampie auch in einem späten franz. Zeugnis als Bezeichnung für ein instr. Vortragsstück gebraucht, das gegebenenfalls für eine Geliebte „gemacht" wird:

La Nativité de Nostre Seigneur Jhesucrist (1. Hälfte d. 15. Jh.): Mon amy... Véoir l'alons et je t'en prie, / Et sy disons une estampie / De noz II bons instrumens. / Alons... / Et chalumelons touz II ensemble (ed. A. Jubinal, *Mystères inedits du quinzième siècle*, Paris 1837, 76);
Et je feray une estampie / Pour Marion ma doulce amie (77).

Ebenfalls im Hirtenmilieu ist die folgende Textstelle aus einem anderen franz. Mysterienspiel des 15. Jh. angesiedelt:

Mystère de la Passion de Troyes (2. Hälfte d. 15. Jh.), Vers 5718: Berger, je te prie que je corne / une estampie de ton cornet (ed. J.-C. Bibolet, Paris 1987, 262).

Im 15. Jh. vollzieht sich sprachgeschichtlich eine Spaltung des Begriffes Estampie: neben einer mus. Bedeutung ist der Ausdruck Estampie in Italien, Deutschland und anderen Sprachgebieten auch in der Bedeutung von Lärm, Zank etc. verbreitet, wobei das Wort in seiner mus. Bedeutung offensichtlich zunehmend an Bekanntheit verliert. Auch musikgeschichtlich läßt sich ein Einschnitt verzeichnen, da als Estampie bezeichnete mus. Werke seit den ital. Istanpitte nicht mehr überliefert sind. Die seltener werdenden Zeugnisse sind ital. oder dtsch. Provenienz und verwenden die ital. Prägung „stampita"; dies kann als Hinweis auf den Fortbestand eines Musikstückes dieser Bezeichnung in Italien, vielleicht auch in Deutschland aufgefaßt werden. So stammt auch die einzige und letzte Quelle, in der der Ausdruck Estampie ein solistisches Vortragsstück bezeichnet, aus Italien. Rondinelli, der über die mus. Gestaltung des kirchlichen Totenamtes für Kaiser Ferdinand II. zu Florenz (1637) berichtet, versteht unter „stampita" ein Instrumentalstück, gespielt auf Trompete und Orgel:

Giuntosi al Duomo, nell'entrare si fece una bella stampita su'l organo con la tromba (zit. nach N. Tommaseo u. B. Bellini, *Dizionario della lingua ital.* VI, Turin 1924, 1169).

(2) Die Bezeichnung Estampie wird in zahlreichen literarischen Werken des 13. und vor allem des 14. Jh. auch für ein Repertoirestück der Menestrels verwendet: die Estampie gehört zum Handwerk („mestier") der Spielleute und ist oft stellvertretend für das Repertoire dieser Berufsgruppe angeführt. Das früheste Zeugnis dieser Kategorie (und neben dem südfranz. Text von

Aimeric de Peguilhan die einzige Quelle aus dem 13. Jh.; vgl. oben, I.) ist der Roman *Gilles de Chin*. Hier bezeichnet der Ausdruck Estampie ein Ensemblestück der ménéstrels mit Hintergrundfunktion:

Gautier de Tournay, *Gilles de Chin* (um 1230), Vers 1154: Cil vieleur vielent lais, / canconnetez et estampiez; / ce lor amende auques lor viez (ed. E. B. Place, *L'Histoire de Gille de Chyn*, Evanston u. Chicago 1941, 39).

Im 14. Jh. findet sich die Erwähnung der Estampie häufig im Rahmen von Darstellungen des „mestier", der „ménestrandie", wobei die Autoren der betreffenden Romane, Dits und Fabliaux immer auch eine moralische oder pädagogische Intention verfolgen. Die Dichtersänger und die ménéstrels verstehen sich als Berufsgruppen, die ein Handwerk ausüben, das die Kenntnis von Gattungen und deren Regeln voraussetzt und über dessen Qualität gewacht werden muß. Das „trouver" ist ein Begriff, der sich nicht nur auf das „Finden" von Wörtern, sondern auch auf das Komponieren beziehen läßt. Die Estampie gehört bei Watriquet zu den Gattungen, die nicht von den „jangleors", den Schwätzern, sondern von den „menestriex" und „trouveour", geschaffen werden sollten:

Watriquet de Couvin, *Dit de trois vertus* (1. Hälfte d. 14. Jh.), Vers 120: Mais aus menestriex, trouveour / De nouviaus diz et d'estampies, / A ceus estoient departies (ed. A. Scheler, *Dits de Watriquet de Couvin*, Brüssel 1868, Nr. 25, 345);
Jean de Condé, *Messe des oiseaux* (1. Hälfte d. 14. Jh.), Vers 641: IIII menestreil de viele / Ont une estampie nouviele / Devant la dame vielee (ed. J. Ribard, Genf 1970, 33).

Auch in den folgenden Texten geht es um die „menestrandie", das „mestier" bzw. die „minstralcie". Die Estampie ist beispielhaft für das Repertoire der ménéstrels:

Dit de Mais (2. Hälfte d. 14. Jh.), Vers 227: Li ménestrel i sont qui font ménestrandie: / Li uns scet d'entrepiet, l'autre fait d'estampie (ed. A. Jubinal, *Nouveau recueil de Contes, Dits, Fabliaux*, Paris 1839, 192);
Miracle de l'eveque (2. Hälfte d. 14. Jh.), Vers 730: Seigneurs, venez ca touz ensemble: / Mon seigneur a de vous mestier. / Ouvrez cy de vostre mestier / Une estampie (ed. G. Paris u. A. Robert, *Les Miracles de Notre Dame par personnages* I,3, Paris 1876, 130);
Sir Beves (Anfang d. 14. Jh.), Vers 3905: While Iosian was in Ermonie, / She had learned of minstralcie, / Upon a fithele for to play / staumpes, notes, garibles gay... / And boughte a fithele, so saith the tale, / For fourti panes of one menstrale (ed. A. Stimming, *Der angloromanische Boeve de Haumtone*, Halle 1899, 182).

In den *Echeçs Amoureux* verstehen es nur geschulte ménéstrels („menestrel especial"), verschiedene mus. Genres „danses", „estanpies", „chansons" richtig auszuführen (Vers 635; ed. Chr. Kraft, *Die Liebesgarten-Allegorie d. Echecs Amoureux*, Ffm. 1977, 108; vgl. auch die engl. Paraphrase dieses Werkes, *Reson and Sensuallyte* von J. Lydgate, „songes, stampes and eke daunces", Vers 5537; ed. E. Sieper, *John Lydgate Reson and Sensuallyte*, London 1901, 145 f.).

Im *Renart le Contrefait* und im *Roman du Comte d'Anjou* bezeichnet das Wort Estampie zwar nicht direkt ein Repertoirestück der ménéstrels, doch geht es auch hier um die Schaffung von Kunstwerken. Die Autoren betonen die Nützlichkeit der Ausübung einer Kunst und ihre günstige Wirkung auf den Menschen. Im *Renart le Contrefait* finden sich unter den erwähnten Kunstwerken auch „estampies", die neben „notes" und „rotelenges" unter die „notablez", die mus. Kunstwerke, fallen (ed. G. Raynaud u. H. Lemaitre, Paris 1914, 2).

In einer anderen Textstelle des Romans ist die Estampie allerdings ein Stück, das mißfällt:

Le Clerc de Troyes, *Renart le Contrefait* (1. Hälfte d. 14. Jh.), Vers 26299 ff. u. 26310 ff.: J'oy une estanpie dans ce bois, / De laquelle n'ay poins degois; /... J'aym mieulx ces rocques retourner... / Que telles viielles oyr (loc. cit., 40).

Auch J. Maillart beginnt seinen *Roman du Comte d'Anjou* mit einem Lobgesang auf die Kunst und verbindet dieses Anliegen mit der Aufzählung zahlreicher Gattungen, die eine gewisse Gruppierungsabsicht erkennen läßt. Maillart stellt die Estampie neben die große höfische Chanson („chancon roya[le]"). Eine Nebeneinanderstellung von Estampie und höfischer Chanson findet sich auch bei den Pariser Theoretikern J. de Grocheio und Guido von St. Denis; da all diese Autoren Estampien („stantipedes") wie „cantus coronati" bzw. „chancons royaus" als höfische und künstlerisch anspruchsvolle Viellagattungen beschreiben, könnte mit den Begriffen jeweils dasselbe gemeint sein. Für diese Annahme spräche auch die zeitliche und räumliche Nähe dieser Quellen (Paris um 1300 bzw. Anfang des 14. Jh.). In diesem Zusammenhang wäre auch auf die durch ihre Zufügung „royale" als höfische oder qualitativ hoch stehende Gattung gekennzeichneten *Estampies royales*, die die Pariser Hs. Bibl. Nationale fr. 844 überliefert, zu verweisen. Ihrem Rang entsprechend wird die Estampie „gesagt", d.h. vorgetragen („dire"):

J. Maillart, *Roman du Comte d'Anjou* (1316), Vers 11: Li auquant chantent pastourelles; / Li autre dient en vielles / chancons royaus et estempies, / Dances, noctes et baleriez /...lais d'amours, descors et balades (ed. M. Roques, *Le Roman du Comte d'Anjou*, Paris 1931, 1).

Eine Nebeneinanderstellung von „sproken" und „stampien", die wie bei Maillart „gesagt" werden, findet sich in *Reinaerts Historie*:

Vers 4398 (14. Jh): De spise vloeide ende die dranc, / men sprac daer sproken ende stampien, / dat hof was al

vol melodien (ed. E. Martin, *Willems Gedicht Van den Vos Reinaerde*, Paderborn 1874, 199 f.).

Nur nebenbei, als mus. Programmpunkt innerhalb eines höfischen Zeremoniells, das in genau ritualisierter Abfolge beschrieben wird, ist die Estampie im *Remède de Fortune* von Machaut und in einem nld. Werk als Stück der ménéstrels erwähnt (vgl. dazu auch Froissart, zit. unten, V. (4)):

G. de Machaut, *Remède de Fortune* (vor 1357), Vers 3987: Quant fait eurent une estampie, / Les dames et leur compaignie/ S'en alerent, ci deus, si trois, / En elles tenant par le dois, / Jusqu'en une chambre moult belle (ed. E. Hoepffner, Paris 1911, 146);
Vers 16 (14. Jh.): Daer na quamen die ministrele / Ende speelden nuwe stampien vele (ed. E. Verwijs, *Roman van Cassamus*, Groningen 1869, XVI).

Daß der Ausdruck Estampie auch ein Stück bezeichnet, das mehrere Musikanten bei einem morgendlichen Charivari vor dem Haus der Geliebten spielen, geht aus der folgenden Chace hervor:

Chace (2. Hälfte d. 14. Jh.): Tres dous compains, levés sus! / Car je ne puis dormir plus... / Pour quoy pri qu'alons soner/ Maitenant une estampie / Pour devant l'ostel m'amie / Encor vos pri... / Qu'aioms tous les compaignors: / Nacaris et cournemuses, / Leux et grousses fleütes (ed. W. Apel, *French secular music of the 14th cent.* III, CMM 53, Nr. 292; ed. G. K. Greene, *Polyphonic Music of the 14th Cent.* XX, Monaco 1982, 224).

Erst viel später, in zwei ital. Karnevalsliedern aus der Mitte des 16. Jh., ist das Wort Estampie noch einmal als Stück geübter Musiker erwähnt. In den Liedern über dtsch. Landsknechte in Italien werden die stampite als „galante Sächelchen" bezeichnet, deren Ausführung instr. Geschick erfordert (wie die zweite, mit mus. Fachbegriffen durchsetzte Textstelle zeigt):

Giuglielmo detto il Giuggiola, *Canzona di lanzi mastri sonatori di ribecchini*: Buon maestre rubecchine... / Queste poche istormentuzze / dar dilette e gran sollazze... / Per pigliar dolce conforte / abbiàn qui nostre marite, / e sonande forte forte, / sappiàn far belle stampite: / non afer ma'più sentite / si galante coselline (ed. C. S. Singleton, *Nuovi Canti Carnascialeschi*, Modena 1940, 33);
Canzona di lanzi sonatori: Si foler liete e contente / trapassar tutte tuo vite / star udir dolze stampite / che ti far nostre stormente... / Noi saper come bi solfe, / dove star chiave bi molle, / per sonar musiche e solfe (45).

(3) Die Prägung Estampie ist in einigen wenigen literarischen Zeugnissen auch als Bezeichnung für ein LIED in unterschiedlicher Funktion und Ausführung verwendet. Nicht selten findet sich das Wort sowohl in der Bedeutung als instr. Vortragsstück als auch als Lied in ein und derselben Quelle wie im *Tristan* (vgl. oben, V. (1)):

Gottfried von Straßburg, *Tristan* (um 1210), Vers 2293: Ouch sang er wol ze prise / schanzune und spaehe wise, / refloit und stampenie (ed. F. Ranke, Stuttgart 1980, 146).

Chronologisch im Anschluß an dieses Zeugnis wären hier das Gedicht Meister Boppes anzuführen, in dem von „doenen" wie „singen" von „stempenien" die Rede ist (2. Hälfte d. 13. Jh.), die Erzählung zur Entstehung von *Kalenda maya* (Anfang 14. Jh.; vgl. V. (1)), und der Traktat von J. de Grocheio, in dem eine vokale und eine instr. Gattung unterschieden werden (vgl. oben, II. u. III.). Auch Boccaccio kennt die „stampita" sowohl als Instrumentalstück als auch als Lied; sie fungiert als Gruppenlied:

Il Decameron, giornata V, poemio: ...poi que alcuna stampita e una ballatetta furon cantate (ed. C. Segre, Mailand 1966, 320).

In dem anon. Gedicht *Madelghijs Kintsheit* (14. Jh.) singt Nigrieel vor der Dame ein Lied, das im Wortlaut wiedergegeben ist; nach Beendigung heißt es: „Alse Nigrieel deze stampye..." (hier bricht der Text im Ms. ab; ed. N. De Pauw, Gent 1889, 203). Der wiedergegebene Liedtext der „stampye" hat im Bau keinerlei Ähnlichkeit mit den überlieferten mus. Beispielen.
Eine Tradition der Estampie als Lied reflektiert schließlich ein spätes franz. Zeugnis vom Ende des 15. Jh.:

Mystère de St. Remi, Paris Bibl. Arsenal 3364, Vers 5416: Trotez, villain, trotez... Tout ainsi chante nostre pie! Pere: Helas, la piteuse estampie / Le chant doloreux et amer / Le chant que tant soloie amer / qui tant me sambloit angelicque / et or m'est diabolicque!

Als Gruppenlied mit verteilten Rollen „alla spartita" (möglicherweise zum Tanz) gesungen ist die stampita in einem letzten ital. Zeugnis aus der 1. Hälfte des 17. Jh. dargestellt:

M. Buonarrotti il Giovane, *La Tancia* (Florenz 1638): Orsu balliam cantando alla spartita,/E ognun di noi ne faccia una stampita (112).

(4) Nur selten bezeichnet das Wort Estampie ein STÜCK MIT TÄNZERISCHER FUNKTION; nicht immer geht aus den betreffenden Quellen zweifelsfrei hervor, ob zur Estampie getanzt wurde. Außer den beiden in anderem Zusammenhang bereits angeführten Texten, in denen die Estampie jedenfalls in die Nähe des Tanzes gerückt ist (vgl. *Eracle* und die anon. Pastourelle *Au tens pascor* oben, V. (1)), sei hier die ebenfalls ins 13. Jh. gehörende anon. Pastourelle *En mi deus* zitiert:

En mi deus, R 79 (2. Hälfte d. 13. Jh.), Vers 19: E Marot par courtoisie /...je ferai une estampie / si jolie / balle un petit (ed. W. D. Paden, *The Medieval Pastourelle*, New York u. London 1987, Nr. 95).

Seit dem Zeitpunkt des Auftretens der Estampie als Gattung in den Musik- oder Liederhss. und ihrer Definition als Gattung in den Musik- und Poesietraktaten um 1300 werden Estampie und Tanz unterschieden („estampida“ und „dansa“, „estampies“ und „danses“ in Paris BN fr. 844, „stantipes“ und „ductia“ bei J. de Grocheio, „estampies“ und „ballettes“ in Oxford Douce 308; auch die Trecento-Hs. London BL add. 29987 unterscheidet „Istanpitte“ und „Salterelli“). Da die Estampie auch in keiner literarischen Quelle des 14. Jh. als Tanz dargestellt ist und in der Regel „estampies“ und „danses“ oder „baleries“ als verschiedene Gattungen oder Genres genannt werden, kann man vermuten, daß die Estampie als höfische Gattung im höfischen Musikleben des 14. Jh. keine tänzerische Funktion hatte. Der Nachdruck liegt in vielen theor. und literarischen Quellen seit Ende des 13. Jh. auf dem Erfindungsreichtum der Estampie, sowohl in ihrer instr. als auch in anderer Weise in ihrer vokalen Form. Sie wird vielfach vorgetragen, und manchmal ist im Zusammenhang mit der instr. Estampie ein bestimmter Musiker namentlich erwähnt. Die Beobachtung von Unterschieden in Umfang (Anzahl der puncti) und in der melodisch-rhythmischen Ausarbeitung der überlieferten Instrumentalestampien gegenüber den Danses und Salterelli liefert ein weiteres Argument für die Vermutung, daß die Estampie im 14. Jh. nicht als Tanz fungierte. Es liegt nur eine Quelle vor, aus der geschlossen werden könnte, daß zur Estampie getanzt wurde; die Art der Darstellung läßt jedoch auch die gegenteilige Interpretation zu, nämlich, daß die höfische Gesellschaft nach Beendigung der Estampie zu tanzen begann:

J. Froissart, *La prison amoureuse* (2. Hälfte d. 14. Jh.), Vers 354: Là estoient li menestrel, / Qui s'aquitoient bien et bel/ A piper, et tout de nouvel, / Bones danses... / Et si trestost que cessé eurent / Les estampies qu'il batoient. / Chil et chelles qui s'esbatoient / Au danser, sans gaire atendre, / Commenchierent leur mains à tendre / Pour caroler (ed. A. Scheler, *Oeuvres de Froissart* I, Brüssel 1870, 221).

Später ist der Begriff Estampie in dieser Bedeutung außer bei dem Anon. Breslau (Mitte des 15. Jh., vgl. oben, IV.) nur noch einmal bei M. Prätorius nachweisbar, der einen instr. begleiteten Tanz stampita nennt:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619), Kap. *Von den Gesängen / Welche in Grassaten und Mummerien gebraucht werden*: *Balli, vel Balletti.* Deren seynd zweyerley Art: 1. Erstlich seynd sonderliche Gesänge / die am Reyen und zum Tantz gesungen...
2. Der andern Art *Balli* oder *Ballette* seynd / welche keinen Text haben: Und wenn dieselbigen mit Schallmeyen oder Pfeiffen zum tantz gespielet werden / so heißt es *stampita.* Im Frantzösischen nennet man es un *Ball...* (18 f.).

VI. Seit der 2. Hälfte des 17. Jh. taucht das Begriffswort als MUSIKALISCHER TERMINUS MIT UNSPEZIFISCHER ODER HISTORISCHER BEDEUTUNG noch vereinzelt auf. Die Quellen, die fast ausnahmslos aus Italien und Deutschland stammen und die ital. Bezeichnung „stampita“ verwenden, sind zumeist wiss. orientiert oder haben erklärenden Charakter. Daß der Begriff in seiner mus. Bedeutung kaum mehr bekannt ist, läßt sich aus P. Minuccis Anm. zu einer Textstelle in L. Lippis Werk *Malmantile racquistato* schließen. Dort findet sich zur Stelle: „In quel che costui fa questa stampita?“ P. Minuccis Erläuterung:

Stampita vuol dire suonata o cantata; ma qui intende rumoro e cicalmente odioso (zit. nach Tommaseo u. Bellini, *op. cit.*, 1169).

Im Rahmen eines Exkurses über den Begriff „cobla“ erwähnt Fr. Redi in seinen Anm. zu *Bacco in Toscana* die stampita:

...le *coble* anderebbono talvolta sotto nome di stanze, perchè le stampite de'Provenzali erano per lo più scompartite in tante stanze, o strofe come son le nostre *canzoni.* Vita di *Rambaldo di Vaquera*: *Si com el dis en una cobla de la stampida, qe vos ausiret.* Puggibot: *En chantan de una stampida / coblas de bellas faissos* (*Opere* I, Mailand 1804, 167).

Da auch die dtsch. Quellen den ital. Begriff stampita benutzen, ist anzunehmen, daß die stampita als Stück ital. Herkunft angesehen wurde. Mehrere Bedeutungen hat der Begriff bei M. Kramer:

Ital.-Teutsches Sprach- u. Wörterbuch (Nürnberg 1693): stampita, stampinata, Subst. ein gewisses Stück auf einem Instrument / it. Mi(e)ne / ein Maul eines so einem etwas abschlägt... / suonar (cantar) una stampita, ein solches Stück schlagen / Met. einem etwas abschlagen. Stampita, stampia, stampite, stampie Plur. gedruckte Mährlein / Wunderwerke / Gesänge so auf dem Marckt herumgetragen und gesungen werden (1137).

Nur in der letzten Bedeutung führt J. G. Walther den Begriff auf:

WaltherL (Lpz. 1732): *Stampita*, pl. *stampite*, it. *stampia*, pl. *stampie* (ital.) von *stampare*, drucken; heissen gedruckte Gesänge von Mährlein oder Wunder-Wercken, so auf dem Jahr-Marckt herum getragen und abgesungen werden (576 b).

Letzte Hinweise auf Bekanntheit und Fortbestand des Begriffes finden sich in einem historisch-epischen nld. Gedicht vom Ende des 19. Jh. sowie einer Herausgebernotiz zu der oben im Abschn. V. (1) behandelten Quelle der *Brabantsche Yeesten*, die besagt, daß stampien in Flandern noch getanzt würden (1838). In erstgenanntem Text ist die stampie als Tanz dargestellt und fungiert als Teil des historischen Lokalkolorits:

De Geyter, *Keizer Karel* (1888): Op pleinen en markten zijn't schouwtoneelen voor yesten, stampieen en zinnespelen... En nu, nu dansen er driemal gedrieen Vlaamsche yesten en stampieen (zit. nach *Woordenboek der Nld. Taal* XV, Leiden 1940, 617).

Lit.: P. AUBRY, Estampies et Danses Royales, Paris 1907; H. J. MOSER, Stantipes u. Ductia, ZfMw II, 1919/20; J. HANDSCHIN, Estampie u. Sequenz, AfMw XII-XIII, 1929/30-1930/31; DERS., Estampie, MGG III, Kassel 1954; W. O. STRENG-RENKONEN, Les Estampies frç., Paris 1930; Ll. HIBBERD, Estampie and Stantipes, Speculum XIX, 1944; H. WAGENAAR-NOLTHENIUS, Estampie/stantipes/stampita, in: L'Ars Nova Ital. del Trecento. Secondo Convegno Internazionale... 1969, hg. von A. Gallo, Certaldo 1970; P. CUMMINS, How well do medieval treatises describe extant estampies, Neophilologus LXIII, 1979; DIES., Le problème de la musique et de la poésie dans l'estampie, Romania CIII, 1982; CHR. LEUBE, Tanzlied u. estampida, in: Grundriß d. romanischen Lit., Bd. II/1, Fasz. 5, hg. von E. Köhler u. D. Rieger, Heidelberg 1979; H. VAN DER WERF, Art. Estampie, New GroveD VI, London 1980; K. VELLEKOOP, Die Estampie: ihre Besetzung u. Funktion, Basler Jb. für historische Musikpraxis VIII, 1984; J. CALDWELL, Two polyphonic istampite from the 14th cent., Early Music XVIII, 1990.

Christiane Schima, Amsterdam 1993

Étude / Etüde

franz. étude (über altfranz. estudie, estuide, estude von lat. studium), geistige u. wiss. Beschäftigung, Eifer, Sorgfalt, Produkt wiss. Tätigkeit; in der Jurisprudenz Kanzlei, Notariat; allgemein Arbeitszimmer; seit dem 18. Jh. in der Malerei Übungsstück, Versuch, Skizze; dtsch. Studie, engl. study, ital. u. span. studio;
dtsch. Etüde, seit 1828 als Umschrift der franz. Aussprache nachweisbar; neben dem Plural Etüden ist bis zum Beginn des 20. Jh. auch die Mischform Etuden gebräuchlich.

I. Um 1750 wird der Singular étude zur KENNZEICHNUNG DER INSTRUMENTALAUSBILDUNG ALS LEHRGANG in den mus. Sprachgebrauch übernommen.

II. Seit etwa 1800 ist étude (bzw. seit 1828 auch Etüde) als Bezeichnung für das einzelne ÜBUNGSSTÜCK gebräuchlich.
(1) Bis in die dreißiger Jahre des 19. Jh. werden die Ausdrücke étude und Etüde auf JEDES ZUR AUSBILDUNG SPIELTECHNISCHER FERTIGKEITEN KONZIPIERTE INSTRUMENTALSTÜCK bezogen.
(2) Seit 1830 ist im Gebrauch der Bezeichnungen étude und Etüde eine REAKTION AUF DIE VERÄNDERUNGEN DER ÜBUNGSLITERATUR zu beobachten. (a) Im Zusammenhang mit der Entwicklung einer spezifisch bürgerlichen Musizierpraxis läßt sich in ihrer Verwendung ein Anspruch erkennen, der zusätzlich auf den MUSIKALISCHEN VORTRAG ALS ZWECK DER ÜBUNG abzielt. (b) Seit den 1830er Jahren bezeichnen sie nicht mehr nur das vorbereitende Übungsstück, sondern auch das VIRTUOSE VORTRAGS- UND CHARAKTERSTÜCK FÜR DEN KONZERTGEBRAUCH. (c) Ihr Verständnis wird zusätzlich geprägt durch die ABGRENZUNG VON DER BEZEICHNUNG EXERCICE. (d) Seit 1840 klingt in ihrem Gebrauch eine ästhetische Wertung als MINDERWERTIGES, BLOSS ÄUSSERLICHES KUNSTPRODUKT an, die sich in der Konfrontation mit der konservativen Konnotation des Hausmusikbegriffs um die Jahrhundertmitte verstärkt. (e) Um 1838 setzt in den Formen- und Kompositionslehren eine ZUSAMMENFÜHRUNG UND BEWERTUNG DER SATZTECHNISCHEN UND ÄSTHETISCHEN BEDEUTUNGSMERKMALE ein.

III. Im 20. Jh. ist eine PREISGABE DER PÄDAGOGISCHEN BEDEUTUNG von étude und Etüde festzustellen.
(1) Beide Ausdrücke bezeichnen SEHR SCHNELLE ODER TECHNISCH VIRTUOSE SÄTZE, die über längere Abschnitte auf einem Motiv aufgebaut sind.
(2) Zugleich werden sie seit etwa 1917 zur Bezeichnung für ein PRODUKT KOMPOSITORISCHER EXPERIMENTE verwendet.

I. Um 1750 wird der Singular étude zur KENNZEICHNUNG DER INSTRUMENTALAUSBILDUNG ALS LEHRGANG in den mus. Sprachgebrauch übernommen und in dieser Bedeutung bis gegen 1830 (vereinzelt noch bis 1850) verwendet. Seine Adaption im mus. Bereich als Bezeichnung des methodischen Curriculums folgt dem Wortgebrauch in anderen Disziplinen. Sie ist im Zusammenhang mit der Entstehung einer vom mündlichen Lehrer-Schüler-Verhältnis unabhängigen Didaktik zu sehen, in der die instrumentaltechnische Vervollkommnung nicht mehr als das Produkt einer individuellen und durch Unterricht nicht anerziehbaren Begabung aufgefaßt wurde. Die von den Ideen der Aufklärung beeinflußte Überzeugung, daß die Vermittlung technischer Perfektion pädagogisch kodifizierbar ist, ließ um die Mitte des 18. Jh. in den Lehrwerken des Violinspiels eine Entwicklung einsetzen, die zunehmend mit der Einheit von Übung und Spielstück brach und die Aufgabe des Unterrichts nicht in der Vermittlung grundlegender praktischer Fähigkeiten erschöpft sah, sondern sich zum Ziel setzte, den Schüler zur Virtuosität heranzubilden. Die damit verbundene Aufwertung der instrumentaltechnischen Ausbildung in methodischer Hinsicht führte zur Übernahme des mit einem didaktischen Anspruch verbundenen Begriffs étude.
Wohl zum ersten Mal findet sich der Ausdruck étude kurz vor 1750 im Titel eines Lehrwerks von P. Pinelli für den Violinunterricht:

Nouvelle étude pour le violon, ou manière de varier et orner une pièce dans le goût du cantabile ital. par Mr. Petronio Pinelli, augmenté d'une gavotte de Corelli, travaillez et doubles par Mr. Giuseppe Tartini (Paris o. J. [zw. 1740 u. 1747]; zit. nach RISM A/I/8, 323 a; vgl. zur Datierung P. Brainard, *Die Violinsonaten Giuseppe Tartinis*, Diss. Göttingen 1959, 230).

Dieser Wortgebrauch bleibt jedoch singulär und läßt sich erst wieder in den achtziger Jahren des 18. Jh. im Titel einer Sammlung von Capricen des Violinisten F. Fiorillo belegen, der sich von 1785 bis 1788 in Paris aufhielt. Möglicherweise kannte er das Werk Pinellis durch seinen Vater I. Fiorillo, der bei L. Leo und Fr. Durante studiert hatte:

Étude pour le violon formant 36 caprices... (Paris o. J. [zw. 1785 u. 1789]; zur Datierung siehe Ch. White, Art. *Fiorillo, Federigo*, New GroveD VI, London 1980, 600 b, u. A. Devriès, *Les éd. mus. Sieber*, Rev. de Musicol. LV, 1969, 36); erste sicher datierbare dtsch. Ausg. mit franz. Titel: Bln u. Amsterdam o. J. [1792]; mit dtsch. Titelergänzung: *Übung für d. Violine bestehend in 36 Capricen* (Wien o. J. [1794]); unter engl. Titel: *A study for the violin, consisting of thirty six capricios...* (London o. J. [um 1796]); zit. nach RISM A/I/3, 55.

Die seitdem gebräuchliche Verwendung des Ausdrucks étude in Titeln von instrumentalpraktischen Übungen geht auf das 1795 gegründete Pariser Conservatoire zurück. Diese Institution setzte kurz nach

ihrer Bildung eine Studienkommission ein, welche die nach der Zerschlagung des kirchlichen Musikerziehungswesens 1789 notwendig gewordene staatliche Neuorganisation der Musikschulen mit Überlegungen zur Methodik des Instrumentalunterrichts verband. In der Folge entstanden im Umkreis des Lehrkörpers zahlreiche und mit dem Singular étude bezeichnete Schulen und Übungssammlungen, die auch im dtsch. Sprachraum weite Verbreitung und Anerkennung fanden (vgl. dazu G. Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800—1843)*, Regensburg 1973, 45).

Der Ausdruck étude kennzeichnet den Zweck der Komposition als methodischen Lehrgang, selbst wenn der Titel sich auf eine nicht progressiv angelegte Sammlung von zumeist exercices, préludes, leçons, caprices, variations oder morçeaux genannten Übungen bezieht, und verweist zugleich auf die Funktion der Werke im Unterricht oder zur privaten Übung:

R. Kreutzer, *Étude ou caprices*... (Offenbach o. J. [1796]);
A. B. Bruni, *Caprices et airs variés en forme d'étude pour un violon seul* (Paris u. Offenbach 1797);
Étude de clavecin ou choix de passages difficiles doigtés, tirés des auteurs les plus célèbres (zit. nach AmZ II, 1799, *Intelligenz-Blatt* Nr. 1, 2);
M. Woldemar, *Grande méthode ou étude élementaire pour le violon* (Paris o. J. [um 1800]);
W. Pichl, *Étude pour le violon formant 12 caprices* (Lpz. o. J. [1802]);
G. H. Köhler, *Étude pour la flûte ou douze leçons* (Bonn o. J. [1802]);
B. Campagnoli, *XXX Préludes pour le violon seul... servant d'étude pour perfectionner l'intonation* (Lpz. o. J. [um 1803]);
J. B. Cramer, *Étude pour le pianoforte en 42 Exercices* (o. O. 1804);
J. L. Dorélmieux, *Étude pour la flute* (Paris o. J. [vor 1805]);
A. Rolla, *Étude pour deux Violons* (Wien o. J. [1805]);
J. J. Rodolphe, *Étude pour le violon composée de trente six morceaux de différens genres* (Lpz. o. J. [um 1805]);
D. Steibelt, *Étude pour le piano-forte contenant 50 Exercices de différents genres*... op. 78 (Wien o. J. [um 1806]);
Fr. J. Freystädtler, *Étude ou XV. Variations instructives pour le Fortepiano* (Lpz. o. J. [um 1806]);
P. Rode, *24 Caprices en forme d'étude pour le violon seul* (Paris 1813);
A. Reicha, *Étude de Piano ou 57 Variations sur un même Thème suivies d'un Rondeau* (o. O. o. J. [um 1816]);
J. George, *Étude pour le pianoforte en 24 Exercices d'une difficulté progressive* (Lpz. o. J.; zit. nach AmZ XXIII, 1821, 61);
G. H. Köhler, *Petite étude contenant XII préludes pour le cor seul* (Bonn o. J. [1822]); *Petit étude pour le Pianoforte, contenant 24 Préludes faciles et progressifs* (Lpz. o. J.; zit. nach AmZ XXIX, 1827, 191);
Fr. Liszt, *Étude pour le Pianoforte en quarante-huit Exercices*... op. 6 (Paris 1826/27);
vgl. auch noch 1847 die Übersetzung der Formulierung „Zwölf Übungen fürs Clavier" mit „Etude pour le piano" bei Fr. Gernerth (zit. unten, II. (2)(d)).

Der Ausdruck étude bleibt in seiner Bedeutung als Lehrgangs- oder Sammelbezeichnung nicht ausschließlich auf den instrumentaltechnischen Aspekt der Übung eingeschränkt, sondern findet sich auch in Titeln von Kompositions- oder Modulationsübungen (etwa bei A. Reicha, *Étude de transitions et 2 fantaisies* op. 31, Paris 1802).

II. Um 1800 kommt étude als Bezeichnung für das einzelne Übungsstück in Gebrauch:

A. B. Bruni, *Cinquante études pour le violon* (Paris o. J. [1799]);
P. Fr. O. Aubert, *Études pour le violoncelle d'une difficulté progressive* (Wien o. J. [um 1800]);
A. Hugot, *Vingt-cinq grandes études ou exercices pour la flûte*... (Lpz. o. J. [vor 1804]).

Unklar ist, ob diese Bedeutungsveränderung auf einen möglichen Verlust des Lehrgangscharakters in den Sammelwerken reagiert und dadurch eine Aufwertung des einzelnen Übungsstücks in methodischer Hinsicht anzeigt, oder ob sie aus einer umgangssprachlichen Angleichung des Singulars étude an die bisher spezifizierend hinzugesetzten Übungsstückbezeichnungen resultiert. Die Klärung der Frage, wann genau und warum dieser Prozeß einsetzt, wird durch die Tatsache erschwert, daß bis um 1830 der Gebrauch des Singulars und des Plurals in Titeln uneinheitlich ist und sich nach verlegerischer Tradition und Willkür richtet. So erscheint beispielsweise die 1796 bei J. André in Offenbach verlegte Komposition Kreutzers *Étude ou Caprices*... zwischen 1802 und 1811 in dem vom Komponisten mitgeleiteten Pariser Verlagshaus Magazin de Musique unter dem Titel *40 Études ou caprices*, während Ausgaben mit dem Singular noch bis um 1830 außerhalb Frankreichs nachweisbar sind (vgl. RISM A/I/5, 145 ff.). Trotz der seit 1800 geläufigen Verwendungsweise des Singulars zur Bezeichnung der auf die Verbesserung der technischen Fähigkeiten abzielenden Übung behält der Begriff in Frankreich seine allgemeine Bedeutung als Übungsstück aller musikpraktischen, d.h. auch der satztechnischen Fertigkeiten (etwa bei A. Reicha, *Etudes dans le genre fugué*, Paris o. J. [zw. 1815 u. 1817]). Zusätzlich wird der Wortgebrauch im Franz. durch den vokabularen Aspekt des Begriffs bestimmt, wie der Art. *Étude* im EscudierD (Paris [1844] [5]1872) belegt. Während der Plural études als „Sammlung von fortschreitenden Übungen" definiert wird, ist der Singular étude im vokabularen Sinn als Substantiv seiner Verbform erklärt („Tätigkeit, um seine Stimme oder seine Finger mit den Schwierigkeiten... vertraut zu machen..."):

ÉTUDE. Action de familiariser sa voix ou ses doigts avec les difficultés d'un morceau de chant ou d'instrumentation qu'on veut exécuter. Qui sait étudier, sait apprendre; il ne s'agit pas tant d'étudier longtemps que de bien étu-

dier. L'étude consiste à déchiffrer d'abord, puis à s'éfforcer de rendre exactement le mouvement, les nuances, l'expression d'un morceau. Pour un élève intelligent l'étude vaut la leçon. Le maître lui donne la clef de la science; l'étude lui donne l'habitude de se servir de cette clef pour ouvrir toutes les portes de la musique. – On appelle *études* un recueil ou ensemble d'exercices progressifs sur chacune des principales difficultés du mécanisme de l'exécution vocale ou instrumentale (197).

(1) Zu Beginn des 19. Jh. wird der Ausdruck étude auf JEDES ZUR AUSBILDUNG SPIELTECHNISCHER FERTIGKEITEN KONZIPIERTE INSTRUMENTALSTÜCK bezogen und bis in die dreißiger Jahre noch undifferenziert als Bezeichnung für ein zum Zweck der instrumentalen Übung komponiertes Stück gebraucht. Im Franz. wird diese Auffassung durch die häufigen Wendungen „Études ou exercices" zum Ausdruck gebracht, während sie sich im deutschsprachigen Raum an der synonymen Verwendungsweise der Bezeichnungen Übung, Studie, Fingerübung und Exercice ablesen läßt:

Petiscus, *Ueber mus. Lehrbücher u. d. neuesten unter denselben* (AmZ X, 1807): Uebungen (Exercices, études) sind, da die Kunst durch Uebung gewonnen seyn will, ein Haupterfordernis... guter Lehrbücher... (177);
Ozi, *42 Exercices ou Caprices ou Études extraits de la Méthode* (zit. nach C. Fr. Whistling, *Hdb. d. mus. Lit.* I, Lpz. ²1828, 318);
C. Metzger, *12 Études ou Exercices* (zit. nach *op. cit.*, 1183);
H. Soussmann, *Trente exercices ou études... pour la flûte* (zit. nach Cäcilia XV, 1833, 77);
L. Rellstab, Rezension von A. Dreyschocks *Huit Exercices de Bravoure en forme de Valses pour le Pianoforte* (Iris im Gebiete d. Tonkunst IX, 1836): ...Walzer-Etüde (38);
G. Wedel, *Beitr. zu einem Wörterbuche d. Tonkunst* (NZfM, Bd. 9, 1838): *Etude*, Uebung, das Schulstück, Handstück, Vorübung, Fingerübung (132 a).

Dieses ausschließlich vom instruktiven Zweck der Komposition her gedachte Begriffsverständnis bestimmt die frühesten lexikalischen Definitionen. Dabei bildet das erste Vorkommen des Ausdrucks étude als Stichwort im Castil-BlazeD bis in die zweite Hälfte des 19. Jh. den Ausgangspunkt der zumeist auf die Sache konzentrierten Erklärung. Die allerdings dort schon angedeutete Differenz von étude und exercice wird in dtsch. Lexika mit Ausnahme des Hinweises, daß sich exercice im Unterschied zur rein instrumentalen étude auch auf Übungen für Sänger bezieht, nicht übernommen (vgl. unten, II. (2)(c)). Die Bezeichnungen étude und Etüde bleiben bis in die zweite Hälfte des 19. Jh. in dtsch. Lexika mit anderen Übungsstückbezeichnungen austauschbar (→ *Handsachen* II. (2)(a)). Die bezeichnenderweise vom Plural ausgehende Sacherklärung von Fr. H. J. Castil-Blaze illustriert die Bedeutung des Ausdrucks als zweckbestimmte instrumentale Übung durch den Hinweis auf die kompositorische Faktur, der eine „schwierige, vom Fingersatz her auffällige und heikle Passage" zugrundeliegt; das Begriffsverständnis ist geprägt von einer Trennung zwischen dem ausschließlich vorbereitenden Übungsstück, das deshalb ‚für die Ohren nicht angenehm' sein muß, und dem Spiel von „Sonaten und Konzerten berühmter Meister". Die Übung wird damit in den nicht-öffentlichen Raum des Arbeitszimmers („cabinet") verwiesen. Zugleich geht aus dem Hinweis auf die Methodik des Übens hervor, daß Castil-Blaze den Zweck der Übung in einem sehr elementaren Sinne auffaßt und dadurch mit dem Ausdruck étude auf eine kurze Spielformel abhebt; die schwierige Stelle ist in einer großen Anzahl von Tonarten („modulations") und in allen spieltechnischen Griffen oder Lagen zu üben:

Castil-BlazeD (Paris [1821]), Art. *Etudes*: Sortes de compositions dont le thême est un passage difficile, calqué sur une manière de doigter particulière et scabreuse. On essaye ce passage dans un grand nombre de modulations, sur toutes les positions de l'instrument, et en lui donnant les développemens dont il est susceptible. Les *études* n'étant destinées qu'au travail de cabinet, et à familiariser l'élève avec les difficultés de tous les genres qu'il rencontrera ensuite dans les sonates et les concertos des maîtres fameux, on ne s'attache nullement à les rendre agréables à l'oreille. Les *études* ont beaucoup de ressemblance avec les exercices: ce qui les distingue néanmoins, c'est que ceux-ci se rapportent également aux voix et aux instrumens, et que les *études* ne concernent que le jeu des instrumens. On remarque aussi dans les *études* une facture plus régulière que celle des exercices, qui sont purement élémentaires (223 f.).

Während der erste dtsch. Lexikonart. 1828 étude sowohl im Singular als auch im Plural nur als Benennung, als „Name" von Übungsstücken anführt –

HäuserL (Meissen 1828): *ETUDE* (spr. Etüd') oder *etudes*, der Name mehrerer Uebungsstücke, Studien, vorzüglich welche die Erlernung der Applicatur, Läufe, der Manieren u.s.w. bezwecken sollen (79) –,

wird im Anschluß an J. D. Andersch der Ausdruck étude von der Sache her erklärt und auf den Kompositionszweck abgehoben:

AnderschW (Bln 1829): ÉTUDES. f. *Uebungen, Studien*. Tonstücke für Instrumente, welche in der Absicht gesetzt sind, dass der Schüler sie fleissig durchspiele, um sich im schwierigen Fingersatze zu üben und zu vervollkommnen (166);
HäuserL (Meissen ²1833): *Etude... Etudes*, Producte von Meistern, welche blos bestimmt sind, eine lehrreiche Uebung... zu verschaffen und mit dem Mechanismus der Kunst vertrauter zu machen. Fast für alle Instrumente hat man dergleichen... (140);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835): *Etude*, Mehrzahl *Etudes*. Die Exercitien oder Etuden (deutsch eigentlich Studien) für die verschiedenen Instrumente enthalten durchaus ohne weitere Bedeutung nur alle Vorübungen technischer Fertigkeit; es sind gleichsam die bloßen Buchstabirtafeln für die Seelensprache der reinen Tonkunst. Daher müssen sie denn auch in fortschreitender Folge für alle Schwierigkeiten

und Fälle, welche in der technischen Behandlung eines Instruments vorkommen können, zweckmäßige Uebungen darbieten (630).

Gleichzeitig mit dem ersten Auftreten des Begriffs als Stichwort in dtsch. Lexika 1828 wird der Plural des dtsch. Lehnworts Etüde (neben der Mischform Etüdes) von G. W. Fink in einer Rezension von J. B. Cramers *Etudes pour le Pianoforte* (AmZ XXX, 1828, 706 ff.) geprägt, in der er von den „Cramer'schen Etüden" spricht (708).
Zudem dient der Ausdruck étude nicht mehr nur als Bezeichnung für instrumentale Übungsstücke, sondern findet sich auch in Titeln von vokalen Unterrichtskompositionen, wie beispielsweise bei M. Gérard, *Méthode de chant, ou Études du solfège et de la vocalisation* (zit. nach: RM II, 1828, 597).

(2) Seit 1830 ist im Gebrauch der Bezeichnungen étude und Etüde eine REAKTION AUF DIE VERÄNDERUNGEN DER ÜBUNGSLITERATUR zu beobachten, wobei der Bedeutungskern als Übungsstück aber weitgehend unangetastet bleibt.

(a) Parallel zur Entstehung einer spezifisch bürgerlichen Musizierpraxis läßt sich in der Verwendung beider Ausdrücke ein Anspruch erkennen, der zusätzlich auf den MUSIKALISCHEN VORTRAG ALS ZWECK DER ÜBUNG abzielt. Schon 1812 wird in einer Rezension von P. Seydlers *XXIV grands Caprices pour une Flûte* bemerkt, daß seit der Jahrhundertwende und als Folge von J. B. Cramers Lehrwerken für Klavier eine Trennung der „Vorübungen der Lehrlinge von der Fortbildung der schon sehr Geschickten" zu beobachten sei. Die vorherrschende Tendenz — so der Rezensent — sei es, „Arbeiten für die letzten nicht blos als Anweisungen zum Mechanischen oder Technischen in der Kunst zu behandeln..., sondern zugleich als Stücke, eben für Geist und Sinn — als gehaltreiche, anziehende Compositionen an sich selbst" (AmZ XIV, 1812, 750). Die hier angesprochene Veränderung der Übungsliteratur — der Rezensent erwähnt in diesem Zusammenhang lobend die Lehrwerke des Pariser Conservatoire — schlägt sich allerdings erst seit 1830 im Gebrauch der Bezeichnungen étude und Etüde nieder und führt zu einer Ergänzung und Präzisierung der mit den Begriffen verbundenen Unterrichtsfunktion. Beide Ausdrücke werden auf Übungsstücke bezogen, deren Zweck nicht nur die Verbesserung der spieltechnischen oder vokalen Fertigkeit schlechthin ist, sondern darüber hinaus auch die Schulung des Vortrags und der Darstellung des mus. Inhalts:

Vollweiler, *Ueber Etüden für d. Pianoforte* (Cäcilia XIII, 1831): ...[H. Bertinis *Etudes pour le Pianoforte*] sind Etüden im eigentlichen Sinne des Wortes, die dem Spieler Gelegenheit darbieten, den wahren Geist und Charakter des Clavierspiels daran zu studieren (251).

Dieselbe Auffassung läßt sich auch bei Gollmick erkennen, der zugleich étude noch im vokabularen Sinne als „Studium der praktischen Tonkunst" anführt; ebenso weist eine Äußerung Schumanns 1836 darauf hin, daß die Ausdrücke étude, Etüde oder auch Studie sich keineswegs mehr nur auf das technische Moment beschränken:

C. Gollmick, *Kritische Terminologie* (Ffm. 1833): *Etude*, ist das Studium der praktischen Tonkunst. Alles, was Bezug auf *Mechanismus* hat, soll man in edler Schreibart darin finden. Die *Etude* hat den Zweck, *Virtuosen* im ächten Sinne zu bilden; daher darf sie die äussersten Schwierigkeiten bieten. Sie leitet zur Vollendung in der musikalischen Darstellung... Es giebt deren natürlich für alle Instrumente, wie für Gesang (139);
R. Schumann, Rezension von J. P. Pixis' *Exercices en forme de Valses* (NZfM, Bd. 4, 1836): Im weitesten Sinne ist jedes Musikstück eine Etude und das leichteste oft die schwerste. Im engen müssen wir aber an eine Studie die Forderung stellen, daß sie etwas Besonderes bezwecke, eine Fertigkeit fördere, liege diese in der Technik, Rhythmik, im Ausdruck, im Vortrage u.s.w... (16 b).

(b) Die Herausbildung einer Musikkultur, deren Forderung nach Bravour und Brillanz alle mus. Gattungen nachhaltig prägt, führt dazu, daß sich seit den 1830er Jahren die Bedeutung von étude und Etüde (nicht zuletzt unter dem Einfluß der Etudes betitelten Werke Fr. Chopins und Fr. Liszts) vom technisch vorbereitenden und zugleich vortragsmäßig anspruchsvollen Übungsstück auf das VIRTUOSE VORTRAGS- UND CHARAKTERSTÜCK FÜR DEN KONZERTGEBRAUCH verlagert. Diese Aufwertung äußert sich in den Bezeichnungen „Etudes... de Concert" oder „Konzertetüde" (beispielsweise AmZ XL, 1838, 202) und wird in geschichtlichen Rückblicken erkennbar, in denen die Nuancen des Begriffsverständnisses („Uebung" — „Kunstwerk" — „Prunk- und Paradestück") aufscheinen:

O. Lorenz, Rezension von Ch. de Beriots *6 brillanten Etuden für d. Violine mit willkührlicher Begleitung d. Pianoforte* (NZfM, Bd. 12, 1840): Nachdem einmal die Etude dahingekommen war, daß sie über ihren nächsten instructiven Zweck hinaus, oder ganz abgesehen von ihm auch einen eigenen ästhetischen Werth ansprechen konnte, daß sie nicht mehr blos als Uebung und Bildemittel der Schule dienstbar sein, sondern eine selbständige Geltung als Kunstwerk haben wollte, so war nur ein Schritt bis zu dem Puncte, auf dem wir heute die Etude sehen. Nicht blos zu einem Kunstwerk hat sich das Studienstück herausgebildet, das mit dem Erworbenen zugleich dessen Anwendung brachte, das, außer der mechanischen Uebung auch poetische Auffassung verlangend, zugleich ein geistiges Bildemittel geworden, oder als charakteristisches Kunstwerk Wohlgefallen erregen wollte, sondern ein Prunk- und Paradestück ist sie geworden, das in seiner Form eine willkommene Gelegenheit bot, eine glänzende Technik an den Tag zu legen. Aus einem Kunstwerk wurde ein Kunststück, das den ursprünglichen, Stoff und Form bedingenden Schulzweck oft genug nur zum Schein

beibehielt; denn wie viele Etuden setzen nicht das schon in hohem Grade voraus, was zu üben sie sich den Anschein geben (78 b).

G. W. Fink reagiert 1843 in einem umfangreichen Lexikonbeitr. auf diese Veränderung der Übungsliteratur dergestalt, daß er den Zweck der „Fertigkeitserhöhung" zwar immer noch als das entscheidende Merkmal der gemeinten Sache ansieht, zugleich aber mit dem Begriff der Etude notwendig ein „abgerundetes Kunstwerk" verbindet, das die Bedingungen eines „geistvoll gehaltenen Ganzen" und einer „wahren Tondichtung" erfüllen muß. Diese Auffassung ist geprägt von einer an Gollmick anschließenden Aufwertung des Übungsstücks zum „Vervollkommnungsstück", welches nur im Zusammenhang mit „Geist und Charakter" seine Legitimation im Konzertsaal besitzt. Finks Verknüpfung des pädagogischen Zwecks mit einem ästhetischen Anspruch läßt gleichzeitig einen negativen Begriff von Etude anklingen, der durch das Vorherrschen der Bravour über „Charaktertiefe und... innere Wahrheit" gekennzeichnet ist:

Art. *Etuden*, in: Ersch/Gruber, *Allgemeine Encyklopädie d. Wiss. und d. Künste* 1, XXXVIII (Lpz. 1843): Es ist hinlänglich, wenn von der Etude gesagt wird, sie muß ein abgerundetes Kunstwerk für sich sein, also irgend einen geistigen Inhalt haben, der nach allen Gesetzen der Kunst, seiner innern Natur gemäß, sich rein und ganz in Tönen ausspricht. Sie unterscheidet sich dagegen von andern Kunstwerken der Tonkunst nur dadurch, daß ihr geistiger Inhalt den Spielern zugleich zur Erreichung irgend einer besondern, der Kunstfertigkeit nothwendigen Vervollkommnung dient. Diese besondere technische Vervollkommnung des Spiels für irgend eine namhafte und wichtige Fertigkeitserhöhung ist und bleibt demnach die Hauptsache, die eine Etude erst zu einer Etude macht... Die Etude muß folglich schlechterdings ein für einen besondern und dazu wichtigen Fall erfahren berechnetes, dafür geschickt angelegtes und gehalten durchgeführtes Vervollkommnungsstück für aufstrebende Künstler sein... Da sie aber bei dieser schlechthin nothwendigen, auf keinen Fall erläßlichen Zweckerfüllung... auch zugleich ein Kunstwerk, folglich ein abgerundetes und geistvoll gehaltenes Ganze, oder mit einem Worte eine wahre Tondichtung sein soll, die nicht blos der Fertigkeit und dem Vortrage des einübenden Spielers, sondern auch seiner Innerlichkeit nützlich, ja selbst für den Hörer wirksam und erfassend sein soll, so folgt daraus für den Etudencomponisten von selbst, daß die Erfindung und Ausführung eines solchen Tonsatzes einen innerlich und äußerlich vollgebildeten Tonsetzer voraussetzt... (390); Haben solche ausübende Künstler dergleichen Werke vollkommen in ihrer Gewalt, so werden sie diese auch vor einem gebildeten Publicum als Concertsätze vortragen können, weil nicht blos äußerer Glanz hoher und höchster Fertigkeitsvollendung, sondern auch Geist und Charakter sich darin ausspricht... Dieser Gebrauch der Etuden in öffentlichen Concerten... hat unsere heutigen Componisten auf den Gedanken gebracht, eigene Solo- und Concert-Etuden zu verfassen. Diese Unterabtheilung hat es also mehr mit Glanz, mit... Bravourdarlegung zu thun, mit Gefälligkeits- und Bewunderungseffect. Dieser letzte herrscht darin so vor, daß die Charaktertiefe und selbst die innere Wahrheit dabei gelitten hat. Es sind daher öfter keine wahrhaften Etuden mehr, die irgend eine besondere Form der Übung bevorzugen und festhalten, sondern eben Concertsätze und Bravourgefälligkeiten (393).

Wie weit sich die Bezeichnung étude und Etüde von ihrer ursprünglich funktional bestimmten Bedeutung gelöst haben, geht aus dem um 1844 einsetzenden Gebrauch der Ausdrücke als Satzüberschriften in Sammlungen von Charakterstücken für Klavier hervor. Dieser indiziert, daß mit den Begriffen nicht mehr ausschließlich ihr instruktiver Zweck verbunden wird, sondern zugleich eine im Bild des Perlenden, Glänzenden, Geläufigen und Mondän-Virtuosen zu fassende Aura, die zur Aufnahme der Ausdrücke in den Katalog programmatischer Topoi führt (vgl. beispielsweise L. Köhlers *Compos. de Salon (sans paroles) modernes et caractéristiques pour le Piano*, op. 1, mit den Satzüberschriften *Liebeslied*, *Wiegenlied*, *Glockenklingen*, *Abendgesang*, *Jagdlied* sowie *Romanze und Étude*; zit. nach AmZ XLVI, 1844, 570).

(c) Seit 1821 wird das Verständnis von étude und Etüde auch durch die ABGRENZUNG VON DER BEZEICHNUNG EXERCICE geprägt. Diese Differenzierung, die an Merkmalen der kompositorischen Faktur, der mus. Qualität und der didaktischen Funktion gleichermaßen ansetzt, beginnt in den weitgehend identisch formulierten Art. *Etudes* und *Exercices* im Castil-BlazeD. Den Ausgangspunkt aller späteren Versuche, auf ihren bis in die dreißiger Jahre des 19. Jh. noch synonymen Gebrauch mit eindeutigen Sacherklärungen und begrifflicher Klarheit zu reagieren, bildet ihre von Castil-Blaze konstatierte unterschiedliche kompositorische Faktur und die daraus resultierende Unterrichtsfunktion:

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Études*: Les *études* ont beaucoup de ressemblance avec les exercices... On remarque aussi dans les *études* une facture plus régulière que celle des exercices, qui sont purement élémentaires (223 f.).

Ein zusätzlich von Castil-Blaze angeführtes Kriterium — étude beziehe sich ausschließlich auf Übungen für Instrumentalisten, während exercice auch diejenigen der Sänger einschließe — spielt in diesem Klärungsprozeß keine weitere Rolle. Die Unterscheidung von étude und exercice aufgrund von Merkmalen der kompositorischen Faktur führt zu einer Aufwertung der mit étude und Etüde gemeinten Sache; demgegenüber wird die Bezeichnung exercice auf das rein mechanische Moment, das in dem Ausdruck „Spielfigur" („formule") und dem Adjektiv „monoton" anklingt, bezogen:

G. W. Fink, Rezension von H. Herz' *Exercices et préludes pour le Pianoforte dans tous les tons majeurs et mineurs* (AmZ XXXIII, 1831): Schon der Titel ist zu loben; er zeigt den bescheidenen Mann. Der Verfasser hat seine Gaben nicht Etudes genannt, obschon manche Nummern diesen Namen verdienen, sondern Exercices et préludes (10);
Anon., Rezension von Ch. Chaulieus *Etudes spéciales pour le piano* (RM XII, 1832): Depuis que l'étude du piano est devenue systématique, et que le mécanisme du clavier de cet instrument a été analysé, on a compris la nécessité d'exercer les doigts sur une certaine quantité de formules qu'on nomme exercices... Mais entre ces exercices et les belles études de piano... il semble y avoir une lacune. ...les exercices, par leur aspect monotone et dépourvu de pensée musicale, fatiguent les élèves...(39 f.).

In der Folge wird mit der Bezeichnung exercice immer stärker auf das allen anderen Ausbildungsschritten vorangehende, vorbereitende Übungsstück abgehoben, während étude und Etüde im Sinne von unterhaltsamen und höheren Übungen für Fortgeschrittene aufgefaßt werden:

R. Schumann, *Etudes pour le Pianoforte d'après les Caprices de Paganini, avec doigter, exercices préparatifs... — Studien für d. Pianoforte nach Capricen von Paganini bearbeitet, mit Fingersatz, vorbereitenden Uebungen...* (zit. nach AmZ XXXV, 1833, 613);
Anon., Rezension von J. Merks *20 Exercices pour le Violoncelle* (AmZ XXXVII, 1835): Sind doch schon Exercices von Etudes verschieden, wie viel mehr von Unterhaltungsstücken (356);
Anon., Rezension von H. Birnbachs *Theor.-prakt. Klavierschule für Anfänger u. Geübtere* (AmZ XXXVIII, 1836): Der 3te Theil enthält lauter Uebungen, sämmtlich leicht und fortschreitend, aus Tänzen, Variationen und 5 ganz kurzen Vorspielen bestehend, Etüden genannt, unter welchem Ausdrucke wir mehr verstehen (453 f.);
O. Lorenz, Rezension von M. Schöns *12 Etuden* (NZfM, Bd. 12, 1840): Wie der Gebrauch auf guten ethymologischen Grund hin ganz richtig unterscheidet, so würden die 12 Etuden von Schön weit richtiger mit *Exercices* zu bezeichnen gewesen sein (183 a).

Maßgebend für den Gebrauch der Begriffe im dtsch. Sprachraum ist der Aufsatz *Exercice u. Etude* von K. B. Miltitz (AmZ XLIII, 1841), in dessen Verständnis Etude (Miltitz schreibt an einer Stelle fälschlicherweise „Exercice") weitestgehend von dem technischen Übungszweck losgelöst und das Gewicht auf den artifiziellen Wert, auf das Vorhandensein mus. „Gedanken", gelegt wird:

Hat man denn nun ein solches Exercice [recte Etüde] durchgespielt, so ist der Erfolg, dass man ihn [sc. den „Hauptgedanken"] eine Zeitlang gar nicht wieder aus dem Ohr verliert, und dass, wer für poetisches Aussprechen eines Gedankens Sinn und Geschicklichkeit hat, häufig versucht wird, die so stark musikalisch ausgesprochenen Gedanken auch in Worten auszusprechen. Diese Sätze sind demnach wahre Kunstprodukzionen, in denen die Geschicklichkeit der Finger nur benutzt ist, um einen Gedanken, der das Gemüth ergreift, auszuschmücken. Ganz Anderes und viel Niedrigeres bezweckt das Exercice. Hier ist, nach der Mehrzahl derselben zu urtheilen, der Geist Nebensache, Erwerbung technischer Fertigkeit — und auch dies nur für die gewählte Figur — die Hauptsache... Wenigstens würden wir rathen, damit doch Jeder wüsste was er kaufte, auf den Titel zu setzen: Fingerübungen *ohne Geist* — das wären denn wahre Exercices — und Fingerübungen *mit Geist* oder Etüden (210 f.).

*

Exkurs: Die Begriffswörter exercice, exercise, esercizio, exercitium und exercitatio (von lat. exercere [zu arceo: in Ruhe halten] und seinem Intensivum exercitare) bezeichnen im mus. Sprachgebrauch seit dem 16. Jh. ganz allgemein die praktische Tätigkeit des Musizierens, wobei im Dtsch. seit Ende des 17. Jh. das Wort Übung im Sinne eines praktischen Tuns die vom Lat. abgeleiteten Ausdrücke exercitium und exercitatio in ihrer vokabularen Bezeichnungsfunktion ablöst. Zugleich besitzen diese Begriffe die Bedeutung einer Tätigkeit, die durch ihre Wiederholung bestimmte Fähigkeiten oder Fertigkeiten ausbildet. Im Unterschied jedoch zu dem mit dem lat. Wort studium Gemeinten bezieht sich dieser Aspekt auf ein körperlich-mechanisches und eventuell sogar ritualisiertes Tun.
Exercise und exercice kommen als Bezeichnungen für eigens zur Übung komponierte Stücke gegen Ende des 18. Jh. in Gebrauch. Als Satzbezeichnung läßt sich wohl zuerst exercise im Titel einer Komposition von M. Clementi 1790 nachweisen, während in Frankreich die Verwendung von exercice um 1800 einsetzt. Exercice wird dabei analog zu étude zuerst auf das Ganze der Komposition im Sinne eines Lehrgangs bezogen und bezeichnet erst später das einzelne Stück:

M. Clementi, *Preludes and Exercises...* (1790; Datierung nach G. C. Paribeni, *Muzio Clementi nella vita e nell'arte*, Mailand 1921, 237);
P. Gaviniès, *24 Matinées, ou Exercice pour le Violon seul* (Paris 1800; zit. nach Ganz 1960, 423);
Lefevre, *Etudes et exercices pour la Clarinette* (zit. nach AmZ V, 1803, *Intelligenz-Blatt* Nr. 25, 106).

Wohl der erste Lexikonart. *Exercise* findet sich 1811 in der dritten Aufl. des BusbyD (London [1786] [3]1811), wo der Ausdruck mit Hinweis auf den intendierten Übungszweck erklärt und gleichzeitig in vokabularer Bedeutung angeführt wird:

EXERCISE. A Term applied, in a general way, to any composition calculated to improve the voice, or finger, of the young practitioner: also significative of the action of practicing (99).

In England besitzt die Bezeichnung exercise um 1825 noch nicht die im Castil-BlazeD aus der Abgrenzung zu étude heraus stammende Bedeutung eines elementaren mechanischen Übungsstücks; dieses Begriffsverständnis, das seit den dreißiger Jahren in Deutschland und Frankreich wirksam wird, setzt in England später ein und scheint mit dem Einfluß der Lehrwerke J. B. Cramers zusammenzuhängen, der ebenso wie sein Schüler J. Field den Titel exercise dem Ausdruck étude vorzieht:

J. F. Danneley, *An Encyclopedia, or Dictionary of Music* (London 1825), Art. *Exercices*: A species of composition de-

stined for the improvement of the singer, or instrumental performer. In the practice of Cramers' exercises, a twofold pleasure arises, for, while the fingers are actively employed in the performance of the most difficult passages, the ear becomes charmed by the beauty of their melodic construction (zit. nach Ganz 1960, 31).

In Frankreich werden zugleich seit den 'Exercices publics' des Pariser Conservatoire 1796 die Schülerkonzerte eines Konservatoriums exercice genannt (vgl. Themelis 1967, 117); diese Verwendung ist im Franz. beispielsweise in Rezensionen von Fr.-J. Fétis belegt (etwa in RM I, 1827, 30) und wird ausdrücklich in einem ital. Lexikonart. des 20. Jh. hervorgehoben:

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il Lessico II (Turin 1983), Art. *Esercizio*: Il Termine Esercizio è impiegato anche, specie in Francia, per indicare il concerto-saggio degli allievi di un conservatorio (145 a).

Der engl. Sprachgebrauch kennt Ende des 19. Jh. exercise auch als Terminus des Kompositionsunterrichts:

BakerD (New York u. London [1895] ²1923), Art. *Exercise*: ...also, a short study in composition, consisting of an outline (e. g. a figured bass, or a cantus firmus) to be filled out harmonically or contrapuntally by the student (68 b).

*

(d) Seit etwa 1840 klingt im Gebrauch von étude und Etüde eine ästhetische Wertung als MINDERWERTIGES, BLOSS ÄUSSERLICHES KUNSTPRODUKT an, die sich in der Konfrontation mit der konservativen Konnotation des Hausmusikbegriffs um die Jahrhundertmitte verstärkt. Die Abwertung der Ausdrücke setzt zu dem Zeitpunkt ein, als das konzertante Vortragsstück als Effektstück, d.h. auf niederem Niveau und in Nachahmung virtuoser Brillanz, von breiten Kreisen bürgerlicher Dilettanten adaptiert wurde. Während étude und Etüde bis dahin im Dtsch. eine gewisse Dignität besaßen, die daraus resultierte, daß die damit gemeinte Sache als Wegbereiter einer neuen Kunstauffassung erschien (R. Schumann: „Kein Genre der Pianofortemusik hat soviel Treffliches aufzuweisen, als das der Etuden", NZfM, Bd. 4, 1836, 16 a), werden seit etwa 1840 im Zusammenhang mit einer Abwertung des virtuosen Konzertwesens mit den Ausdrücken étude und Etüde die Kennzeichnungen „Kunststück" (NZfM, Bd. 11, 1839, 197 b) und „Prunkstück" (NZfM, Bd. 12, 1840, 78 b) verbunden. Die Abwertung beider Begriffswörter zum „verrufenen Namen der Etuden" (NZfM, Bd. 14, 1841, 161 a) geschieht gleichzeitig mit der Prägung der Formel Etudes de Salon durch A. Henselt (vgl. NZfM, Bd. 10, 1839, 73 a).
Der für das Verständnis von étude und Etüde in den vierziger Jahren relevante Sachverhalt einer Verknüpfung von instruktivem Zweck und unterhaltender Funktion, der den gleichzeitig noch postulierten ästhetischen Anspruch unterläuft, führt dazu, daß mit beiden Ausdrücken zuerst auf eine im Salon gespielte und nach 1850 auf eine unter die Salonmusik rubrizierte oder sogar mit dieser weitgehend identische Art von Musik verwiesen wird (→ *Salonmusik* I. (1)):

G. W. Fink, Rezension von H. Bertinis *Grandes Etudes artistiques pour le Pianoforte* (AmZ XLI, 1839): Die rechten Etüden unserer Zeit... sind... zugleich Genuss bietende Karakterstücke, von denen sehr viele sogar im Salon Vergnügen, ja Begeisterung wirken werden... (245);
Anon., Rezension von J. Rosenhains *XII Etudes caractéristiques* (ibid.): Die Etüden selbst, wie das jetzt seit geraumer Zeit fast erfordert wird, sind gleichfalls unter die Salonstücke, wenigstens grösstentheils, zu zählen... (706);
Anon., Rezension von Ch. de Beriots *VI Etudes brillantes avec accompagnement de Piano ad libitum* (ibid.): ...eben so zu tüchtigen Uebungen für gute Violinspieler als für angenehme Salonvorträge bestens zu verwenden (967);
[J. Chr. Lobe], *Salonmusik*, in: [ders.], *Fliegende Blätter für Musik* (Lpz. 1855): Salonmusik nennt man bekanntlich die „Fantasien, Lieder ohne Worte, Potpourris, Impromptus, Bagatellen, Etuden, Notturnos, Scherzos, Transcriptionen, Charakterstücke, Variationen, Balladen, Polonaisen, Walzer, Mazurkas, Boleros u.s.w."... (154);
H. Franke, *Hdb. d. Musik. Für Musiker u. Musikfreunde, Musiklehrende u. Lernende* (Glogau 1867): Die Bastarde Valse — Etude, Romance — Etude und ähnliche sind formell Walzer oder Romanzen etc., können aber wegen der in ihnen auftretenden besonderen und beharrlich durchgeführten Spielmanieren für Studien gelten. In diesem Sinn sind ein guter Theil aller modernen Klavierstücke, namentlich die Salonstücke etc., die fast immer irgend eine besondere Spielform durchführen, als Etuden zu betrachten, an Leichtigkeit und Willkührlichkeit auch in der Factur diesen gleichend (36).

Die negative Bedeutung, die schon zuvor vereinzelt anklingt („zu anhaltendes, nicht unterbrochenes Etudenspiel macht geistlos", AmZ XXXV, 1833, 615), setzt zuerst im Zusammenhang mit Kritik an dem häufigen Gebrauch der Bezeichnungen ein. Diese äußert sich in Wortbildungen wie „Modeetuden" (AmZ XLIV, 1842, 393), „Etudenperiode" (AmZ XLVI, 1844, 453), „Etüdenmanie" (Allgemeine Wiener Musik-Zeitung V, 1845, 114) oder in abwertenden Formulierungen, daß „9 10tel der heutigen Componisten alle über die nämliche Weise variiren und etudiren" (NZfM, Bd. 17, 1842, 206 b) sowie „Gammen und Etuden in Masse herunterfoltern" (NZfM, Bd. 21, 1844, 38 a).
Die seit 1840 gebräuchliche Verwendungsweise von étude und Etüde sowohl im Sinne eines Übungsstücks als auch eines Vortrags- und Charakterstücks ruft vereinzelt kritische Äußerungen hervor, die einerseits von der ursprünglichen Bedeutung des Wortes als Übungsstück ausgehen und andererseits auf die Austauschbarkeit des Ausdrucks mit anderen Bezeichnungen für Salonmusik abzielen:

[signiert „16"], Einl. zu Rezensionen (AmZ XLV, 1843): ...mit der Benennung „Etude" nimmt man es nicht

mehr genau, die Mechanik hat solche Fortschritte gemacht, dass gewisse Figuren, Arpeggios und gebrochne Accorde, die sonst schwierig genannt, nur Etuden zugewiesen waren, jetzt in Nocturnes u.s.w. vorkommen... (129);
Anon., Rezension von H. Bertinis *50 Etudes mélodiques* (AmZ XLVI, 1844): Melodisch sind diese Stücke, den Namen Etudes führen sie aber uneigentlich, denn es tritt darin kein besonderer Uebungszweck deutlich hervor (23);
H. Schellenberg, Rezension von E. Prudents *L'hirondelle, Etude* u. St. Hellers *Morceaux de Salon. Etudes melodiques* (ibid.): Die Etude von Prudent ist eine so geistlose Arbeit, wie deren uns jetzt so häufig aufgetischt werden. Der Tonsetzer hat wollen Etwas schreiben und wusste nicht gleich was, er verfiel endlich auf den Namen Etude... (53);
Die in Rede stehenden Tonstücke dieses Namens sind für den Salon geschrieben, der Ausdruck Etude könnte auch mit einem andern vertauscht werden oder eben so gut ganz wegfallen, da sie der Titel ebenfalls Morceaux de Salon nennt (56).

Ein eindeutig negatives Begriffsverständnis entsteht um 1850 im Zusammenhang mit einer Verurteilung der Salonmusik oder mit ihr gleichgesetzter frankophiler Tendenzen, denen bei Riehl kontrastierend die Forderung nach einer konservativ-nationalen Hausmusik gegenübergestellt wird (→ *Hausmusik* II. (2)):

Fr. Gernerth, *Die heutige Claviermusik. Mit besonderer Rücksicht auf d. Wiener-Schule* (Wiener allgemeine Musik-Zeitung VII, 1847): Auch in den pädagogischen Musikstücken wurde Alles aufs Eleganteste herausgeputzt und die noch bis jetzt nicht erschöpfte Etuden-Literatur durchsickerte alle musikalischen Kreise. Zu bemerken ist hier wieder — wie in so vielen anderen Fällen — die Suprematie der französischen Sprache. Wenn Jemand schriebe: Zwölf Übungen fürs Clavier, so würde schwerlich einer sich entschließen, das Werk zu kaufen; schreibt er aber: Etude pour le Piano — so kann er des Absatzes gewiß sein (325; zum Gebrauch des Singulars Etude vgl. oben, I.);
W.H. Riehl, *Das Volkslied in seinem Einfluß auf d. gesammte Entwicklung d. modernen Musik* (Die Gegenwart III, 1849): Diese formlosen „Etuden", „Capriccios", „Phantasien", und wie sie sonst heißen mögen, stellen uns den abgestorbenen und faulen Zweig der modernen Musik dar; statt aus dem Geiste der Nation hervorzusprossen und auf denselben zurückzuwirken, sprossen sie vielmehr aus dem corrupten Geist der neufranzösischen und neuitalienischen Oper, und wirken dahin, daß der Parfum des Salons in das bescheidene bürgerliche Haus hinübergetragen wird (677).

(e) Die Zusammenführung und Bewertung der satztechnischen und ästhetischen Bedeutungsmerkmale von étude und Etüde setzt um 1838 in Formen- und Kompositionslehren ein, nachdem vorher schon vereinzelt mit den Ausdrücken spezifisch kompositionstechnische Sachverhalte der Übungsliteratur verbunden worden waren („Etuden im engern Sinne..., in welchen ein einziger Hauptgedanke gut durchgeführt wird", AmZ XXXIII, 1831, 163). Die Verknüpfung der Bezeichnung Etüde mit einer monomotivischen Faktur hängt mit A. B. Marx' Versuch zusammen, den Ausdruck Etüde als eigenständigen mus. Terminus auf einen „Grundbegriff der Form" zu beziehen und Merkmale der konstitutiven satztechnischen Faktur einer ästhetischen Bewertung zu Grunde zu legen. Marx verwendet den Ausdruck Etüdenform für Kompositionen, die im wesentlichen auf ein einziges Motiv konzentriert sind und „aus der erwählten Figur sogleich ihr Hauptgeschäft" machen. Seine Bewertung einer solchen „Misch- oder Uebergangsform" resultiert aus dem Anspruch, die mus. Formen als organische Entwicklungsstufen eines ästhetisch-teleologischen Systems darzustellen. Die erkennbare Absicht, den Terminus Etüde durch Rückbindung an den Begriff der Etüdenform seinem System einzugliedern, führt jedoch zu der Erkenntnis, daß dem Ausdruck Etüde keine spezifische Form zuzuordnen ist:

Die Lehre von d. mus. Kompos. II (Lpz. 1838): Doch kann dabei auch nicht unbemerkt bleiben, dass im Allgemeinen diese ganze Kunstform [sc. der „Etüde"] im künstlerischen Sinne nicht die ungemässigte Schätzung und Verbreitung verdient, die ihr eben jetzt zu Theil wird. Denn sie hat an der innern Mächtigkeit der Polyphonie nur geringen Antheil, entbehrt den Ideenreichthum der grössern zusammengesetzten Formen... und hat sich dabei doch schon von der Innigkeit und reinen Seelenstärke, deren das freie Lied fähig ist, mehr oder weniger entfernt; sie ist eine der Misch- und Uebergangsformen, in denen sich nicht sowohl die bestimmte Kraft einer Grundform, als vielmehr die Schrankenlosigkeit, Ungehemmtheit des durchaus in sich freien Künstlergeistes weiset und, die entschiednern Formen vor Erstarrung behütend, die Flüssigkeit und Lebendigkeit des künstlerischen Gestaltens unterhält. Dieser Ausspruch trifft allerdings... nur den Grundbegriff der Form selbst... Was nun übrigens den Antheil der neuesten Zeit an der Etüdenform so weit ausgebreitet hat, ist das Bedürfniss der grossen Klaviervirtuosen..., ihre besondere Geschicklichkeit in eigen erfundnen Passagen und Begleitungen zu zeigen. Dies kann nun allerdings nicht leichter und passender geschehen, als in der Etüdenform, die sich aus der erwählten Figur sogleich ihr Hauptgeschäft macht... (522);
op. cit. III (Lpz. 1845): Alle diese Formen [der „Etüde", „Tokkate", „Caprice" und „Fantasie"]... nähern sich allesammt so sehr den unbestimmtesten Gestaltungen (dem Präludium und der Fantasie) dass sie und ihre Namen haben in einander gerathen müssen und ein fester Unterschied wohl niemals hat festgehalten werden können (41).

Eine ähnliche Verbindung von satztechnischem Merkmal, Formbegriff und ästhetischer Bewertung findet sich auch bei F. Hand, dessen Beurteilung sich unausgesprochen an einem Ideal orientiert, das von der Sonatenform Beethovens abgeleitet ist:

Aesthetik d. Tonkunst II (Jena 1841): So nun macht die Etude einen Satz aus, in welchem entweder eine besondere Figur in mehreren Gängen ausgebildet, oder ein an sich bedeutsamer Gedanke in der engeren Grenze gewisser Figu-

ren niedergelegt wird... Die Sphäre bleibt jedoch bei der größten Mannichfaltigkeit der Formen immer eine beschränkte, und nicht selten wird man das Ganze nur einen Einfall nennen und die rhapsodische Form unbefriedigend finden (306);
In dem engen Raume vermag die Etüde nicht einen größeren Reichthum zu entfalten und entbehrt meistens der nachhaltigen Kraft, mit welcher die Vereinigung mehrerer Stimmen einen Seelenzustand erschöpft... Zu beklagen ist, welch großer Schatz einzelner schöner und gehaltvoller Gedanken wie unentwickelte Embryonen in dieser fragmentarischen Kunstform verloren gehen (307).

In der Folge wird allgemein mit den Ausdrücken étude und Etüde auf eine monomotivische Komposition abgehoben:

Anon., Rezension von H. Bertinis *50 Préludes pour le Piano* (AmZ XLV, 1843): Es sind kleine leichte Sätze von ein oder zwei Sätzen, in deren meisten ein kurzes Motiv etudenartig fortgeführt ist (748);
Anon., Rezension von J. R. Schachners *La tempête, etude pour le Piano* (NZfM, Bd. 20, 1844): Vorliegendes Werk hat wohl die Bezeichnung „Etude" vom Verfasser deshalb erhalten, weil besonders eine Figur consequent darin beibehalten ist... In diesem Sinne wäre die Bezeichnung richtig und ausreichend, während sie sonst zu eng erscheint, da die Ausführung des Satzes eine viel weitere ist, als es meist bei der Etude der Fall zu sein pflegt (154 a).

Seit 1860 wird darauf aufbauend das formale Merkmal der Monomotivik zu einem festen Bestandteil der Begriffsdefinition:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Etude*: Hauptsächlich wird darin eine Figur, Passage etc. in möglichst verschiedenen Wendungen durchgeführt... (289);
GroveD I (London 1879), Art. *Études*: An *étude* proper, be it only a mechanical exercise or a characteristic piece, is distinguished from all other musical forms by the fact that it is invariably evolved from a single phrase or *motif*, be it of a harmonic or melodious character, upon which the changes are rung. Thus many of Bach's Preludes in the ‚wohltemperirte Clavier,' and the like, could be called études without a misnomer (496 b);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Etüde*: Gewöhnlich führt die Etüde ein technisches Motiv durch... oder doch eine kleine Anzahl verwandter... (248 b);
S. Jadassohn, *Die Formen in d. Werken d. Tonkunst* (Lpz. [1889] [2]1894): Gemeinhin pflegt jedoch das Präludium und die Etüde nur ein Motiv in Liedform zu entwickeln (135).

III. Während im 19. Jh. die Ausdrücke étude und Etüde als Bezeichnungen auch für künstlerisch anspruchsvolle Genre- und Charakterstücke an den instruktiven Zweck zurückgebunden wurden, läßt sich mit dem Übergang zum 20. Jh. eine PREISGABE DER PÄDAGOGISCHEN BEDEUTUNG feststellen.

(1) Die Ausdrücke étude und Etüde bezeichnen SEHR SCHNELLE ODER TECHNISCH VIRTUOSE SÄTZE, die über längere Abschnitte auf einem Motiv aufgebaut sind, und beziehen sich auf ein Kennzeichen der mus. Faktur, das beispielsweise bei A. Ruthardt mit den Adjektiven „figurenreich" und „fortströmend" angesprochen wird:

Wegweiser durch d. Klavier-Lit. (Lpz. [1888] [9]1918): Freilich gibt es Stücke genug, die, den Titel „Etüde" tragend, reizvolle... Musik in sich bergen. Wie jedoch eine Rondo-, Lied-, Sonaten-, Satz- oder Variationenform unterschieden wird, so heißen jene Stücke schlechthin „Etüden", und zwar lediglich zur Bestimmung und Kennzeichnung ihrer Form, die ja einen praktisch instruktiven Zweck durchaus nicht immer anzustreben braucht, sich aber für figurenreiche, fortströmende Sätze vorzüglich eignet (22).

Wie stark das Begriffsverständnis bei Ruthardt allerdings noch vom Sprachgebrauch des 19. Jh. bestimmt ist, macht die anschließende Formulierung deutlich, daß „in den eigentlichen Etüden... der technische über dem ästhetischen Zweck stehen" soll (ibid.).
H. Eisler verwendet die Bezeichnung Etüde für schnelle oder bewegtere Sätze, die entweder durch Ostinato-Passagen oder längere monomotivische Abschnitte gekennzeichnet sind, in Werken für Orchester oder Kammerensemble:

Dtsch. Symphonie (zw. 1930 u. 1947): die Sätze III u. VI tragen die Bezeichnung *Etüde für Orchester*; der dritte Satz entstammt der *Suite für Orchester Nr. 1*, op. 23 (1930) und hat dort den Titel *Hörfleißübung*;
Kammer-Symphonie (1940): der zweite Satz heißt *Choral-Bearbeitung (Choral-Etüde)*, der vierte *Etüde*;
Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben, op. 70 (1941): der dritte Satz ist *Choral-Etüde*, der zehnte Satz *Presto-Etüde* betitelt;
Kantate *Mitte d. Jh.* (1950): der zweite Satz trägt in der ersten Fassung die Überschrift *Etüde „Die Arbeit"* (alle Datierungen nach M. Grabs, *Hanns Eisler. Kompos. — Schriften — Lit.*, Lpz. 1984).

Daß bei Eisler die Verwendung der Satzbezeichnung Etüde durch Assoziationen an die durch Ostinati, Sequenzbildung und Monomotivik versinnbildlichte Vorstellung von Arbeit und Motorik vermittelt ist und insofern seiner Erfahrung als Filmkomponist entspringt, läßt sich der von ihm zusammen mit Th. W. Adorno 1943/44 verfaßten Schrift *Kompos. für d. Film* entnehmen. In einer Analyse des dritten Satzes (*Choral-Etüde*) aus dem Werk *Vierzehn Arten*... mit der Bildidee „Wind und Beginn des Regens" wird versucht, die „präzise und synchrone Nachahmung der Vorgänge" in der Musik parallel zur Bildfolge zu beschreiben:

Die immer wieder eintretenden Intonationen der Melodie in Halben erinnern an eine Choralbearbeitung, die ebenso konstant festgehaltenen Geigenfiguren an eine Etude (zit. nach: Adorno, *Ges. Schriften* XV, Ffm. 1976, 119).

Auch bei W. Fortner ist der Gebrauch des Ausdrucks Etude durch den Bezug auf die Faktur der Übungsliteratur des 19. Jh. motiviert: Die beiden

mit „Etude" und der Tempovorschrift „Allegro molto vivace" bezeichneten Abschnitte seiner 1953 komponierten *Mouvements* für Klavier und Orchester weisen durchlaufende, genuin pianistische Spielfiguren auf, die sich zum Teil mit ostinaten Baßfiguren („Boogie-Tempo") verbinden.
Speziell der dtsch. Begriff Etüde wird seit 1950 häufig in polemischer Distanz verwendet. Bei G. Benn beispielsweise resultiert die abwertende Konnotation aus seiner Absicht, mit der Bezeichnung Etüde pars pro toto die gesamte Unterhaltungsliteratur für Klavier im 19. Jh. als oberflächlich und scheinhaft zu diskreditieren:

Eure Etüden, in: *Aprèslude* (Wiesbaden 1955): Eure Etüden, / Arpeggios, Dankchoral / sind zum Ermüden / und bleiben rein lokal. / Das Krächzen der Raben / ist auch ein Stück — / dumm sein und Arbeit haben: / Das ist das Glück. / Das Sakramentale — / schön, wer es hört und sieht, / doch Hunde, Schakale / die haben auch ihr Lied. / Ach, eine Fanfare, / doch nicht an Fleisches Mund, / daß ich erfahre, / wo aller Töne Grund (25).

In ähnlicher Intention gebraucht M. Kagel den Begriff, wenn er mit ihm einen Prozeß der kompositorischen Umformung entleerter Spielformeln ironisiert: *An Tasten. Klavieretüde* (1977).

(2) Parallel zu diesem gleichsam historischen Begriffsverständnis, das sich mit den Ausdrücken étude und Etüde auf bestimmte, überlieferte mus. Merkmale bezieht und in Wortbildungen wie „étude-like section" nachklingt (A. Schönberg, *Fundamentals of Mus. Compos.*, London 1970, 101), werden die Termini étude und vereinzelt auch Etüde in Annäherung an ihren wiss. Gebrauch verwendet und zur Bezeichnung für ein Produkt kompositorischer Experimente herangezogen. I. Strawinsky ist wohl der erste, der mit dem Titel seiner Komposition für Pianola, *Madrid. Étude* (1917), nicht nur auf den hohen Grad spieltechnischer Schwierigkeit, sondern auch auf den experimentellen Charakter des Werkes abhebt (ähnlich in diesem Zusammenhang das engl. Äquivalent im Titel von C. Nancarrows *Studies for Player Piano*, seit 1949). Das gleiche Begriffsverständnis spiegelt Strawinskys Titelbildung *Quatre études pour orchestre*, die sich auf die 1929 entstandene Orchestration der *Trois pièces pour quatuor à cordes* und der Pianola-Studie bezieht, und O. Messiaens Bezeichnung der *Quatre études de rhythme* (1949/50), die gleichfalls primär den experimentellen und innovativen Aspekt der Komposition — hier im rhythmischen Bereich — andeuten soll.
Aus diesem Verständnis entwickelt sich in der Musique concrète und in der elektronischen Musik eine Tradition der Begriffsverwendung für Tonbandkompositionen, die von P. Schaeffer ausgeht:

P. Schaeffer, *Étude aux chemins de fer, Étude aux tourniquets, Étude violette, Étude noire (Étude pathétique), Étude aux casseroles, Étude au piano* (1948);
P. Boulez, *Étude sur un son, Étude sur sept sons* (1951/52);
M. P. Philippot, *Étude no. 1* (1952);
K. Stockhausen, ETUDE *(Konkrete Musik)* (1952); vgl. auch die Benennungen der Werke STUDIE I u. II *(Elektronische Musik)* von 1953 u. 1954;
H. Eimert, *Etüde über Tongemische* (1953/54);
D. Milhaud, *Étude poétique* (1954);
J. Barraqué, *Étude* (1954);
H. Pousseur, *Étude pour Rimes II* (1958);
L. Ferrari, *Étude aux accidents, Étude aux sons tendus* (1958);
Schaeffer, *Étude aux allures, Étude aux sons animés* (1958/59);
Wł. Kotoński, *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* (1959);
P. Henry, *Mouvement-rhythme-étude* (1970).

Schaeffer deutet in seinen Schriften darauf hin, daß der Titel Étude auf den wiss. und vorläufigen Versuchscharakter der Kompositionen zielt; gleichzeitig rückt er mit der Kennzeichnung der Werke als „einführende Übungsstücke" und „Studien nach der Natur" den Begriff in die Nähe der kunsttheoretischen Bezeichnungsweise:

A la recherche d'une musique concrète (Paris 1952): Le titre d'„Étude" conviendrait mieux à mes essais de composition, limités chacun à un domaine particulier (23);
La musique concrète (Paris 1967): ... il va sans dire que ces études ne songent pas à être des oeuvres, au sens où ce mot marque une volonté d'expression, mais des études préliminaires, et plus exactement encore des études d'après nature... (75).

In vielen Fällen aber ist nach 1950 — beispielsweise bei J. Cage (*Etudes australes* für Klavier, 1974/75, *Freeman Etudes* für Violine, 1977 und *Etudes borealis* für Violoncello u. Klavier, 1979) oder G. Ligeti (*Études pour piano*, 1985) — nicht zweifelsfrei zu entscheiden, ob die Benennung auf extreme instrumentenspezifische Schwierigkeiten, kompositorische Faktur, innovativ-experimentellen Charakter oder traditionelle Anbindung der Werke verweist.

Lit.: W. Kahl, Art. Etüde, MGG III, 1954; P. F. Ganz, The Development of the Etude for Pianoforte, Diss. Northwestern Univ. 1960, Kap. I: The term etude — its origin, definition and early application, 8–37; D. Themelis, Etude ou Caprice. Die Entstehungsgesch. d. Violinetüde, München 1967, 70–81.

Markus Bandur, Freiburg i. Br. 1989

Experiment, experimentelle Musik

dtsch. Experiment, (wiss.) Versuch, (gewagtes) Unternehmen, im 17. Jh. aus lat. experimentum (Versuch, Probe; Erfahrung) entlehnt (zu lat. experiri, versuchen, erproben); engl. experiment; franz. expérience.
Ableitungen: experimentieren (18. Jh.), Versuche anstellen; experimentell (19./20. Jh.), auf Experimenten beruhend.

I. Der Verbindung des Begriffs Experiment mit künstlerischen Reflexionen und Entwürfen ist ein allgemeiner WISSENSCHAFTSPHILOSOPHISCHER DEFINITIONSPROZESS vorangegangen. (1) Im Mittelalter bis hin zur Renaissance wurde der lat. Ausdruck EXPERIMENTUM MEIST GLEICHBEDEUTEND MIT EXPERIENTIA (Erfahrung) verwendet. (2) Mit der Grundlegung der modernen exakten Naturwiss. begann sich ab ungefähr 1600 der Begriff des Experimentes im NEUZEITLICHEN NATURWISSENSCHAFTLICHEN SINNE abzuzeichnen. (a) Fr. Bacon umschrieb 1620 experimentum als GESUCHTE ERFAHRUNG. (b) I. Kant machte 1787 die NOTWENDIGKEIT EINER METHODE A PRIORI als Voraussetzung zur sinnvollen Durchführung eines naturwiss. Versuches vollends bewußt. (3) In der Folgezeit wurde vor allem der STELLENWERT DES BEGRIFFS INNERHALB NATURWISSENSCHAFTLICHER PRAXIS UND THEORIE reflektiert.

II. Ungefähr seit der Mitte des 19. Jh. findet der Begriff des Experimentes ERSTMALS BERÜCKSICHTIGUNG IN DER MUSIKLITERATUR UNTER ABGRENZUNG VOM IDEAL DES MUSIKALISCHEN KUNSTWERKS. (1) R. Wagner (1851) und E. Hanslick (1854) sehen sich zu einer ABWEHR DES EINFLUSSES NATURWISSENSCHAFTLICHER VERFAHREN AUF DIE KOMPOSITION UND AUF DIE ÄSTHETIK gezwungen. (2) Im Gegensatz dazu erhebt A. Reißmann 1877 den Begriff des Experimentes zum GEGENSTAND DER MUSIKGESCHICHTSSCHREIBUNG. (3) Gleichzeitig kommt um 1850 die immer häufigere Verwendung des Ausdrucks Experiment als PEJORATIVE FLOSKEL DER KOMPOSITIONSKRITIK auf; seither wird das Schlagwort bis ins 20. Jh. gegen unliebsame mus. Richtungen und Novitäten eingesetzt.

III. Schließlich wird seit dem Ende des 19. Jh. vor allem IN VERBINDUNG MIT KOMPOSITIONSTECHNISCHEN PROBLEMEN der emphatische Begriff des Experimentes etabliert. (1) Dies geschieht zunächst in einem UMGANGSSPRACHLICHEN WORTGEBRAUCH. Als Experiment werden BISLANG UNGEWÖHNLICHE, NEUARTIGE KOMPOSITORISCHE VERFAHRENSWEISEN umschrieben, die (a) als KOMPOSITORISCHE STUDIEN sowie (b) als ANSÄTZE ZUKÜNFTIGER MUSIKALISCHER ENTWICKLUNGEN bewertet werden. (c) P. Bekker dehnt 1932 den Begriff auf das GESAMTE KOMPOSITORISCHE UND THEORETISCHE SCHAFFEN A. SCHÖNBERGS aus. (2) Im NATURWISSENSCHAFTLICHEN WORTGEBRAUCH dokumentieren seit etwa 1950 die Bezeichnung Experiment bzw. die Komposita musique expérimentale, experimental music und experimentelle Musik den EINFLUSS NATURWISSENSCHAFTLICHER DENKMODELLE UND METHODEN AUF DIE KOMPOSITIONSPRAXIS. (a) Das Kompositum experimentelle Musik wird, insbesondere in Frankreich, als SAMMELBEZEICHNUNG FÜR DIE ELEKTROAKUSTISCHE MUSIK verwendet. (b) Der Begriff des Experimentes unterstreicht den in diesem Bereich postulierten ZUSAMMENHANG VON KOMPOSITION UND NATURWISSENSCHAFTLICHER FORSCHUNGSARBEIT. (3) Eine wiederum eher METAPHORISCHE BEGRIFFSAUFFASSUNG inauguriert 1955 J. Cage, der als „experimental" EINE KOMPOSITORISCHE AKTION, DEREN ERGEBNIS UNBEKANNT IST, bezeichnet. (4) Nach 1960 ist eine zunehmende BEGRIFFSAUSWEITUNG, EINHERGEHEND MIT DER VERMISCHUNG VON NATURWISSENSCHAFTLICHER UND METAPHORISCHER BEGRIFFSAUFFASSUNG, zu konstatieren, wobei nicht zuletzt auch (5) die ÜBERNAHME DES BEGRIFFS IN DIE MUSIKLITERATUR DER DDR seine ständig gewachsene Faszination auf das Musikdenken heute erweist.

IV. Den häufigen Gebrauch der Bezeichnung Experiment (bzw. experimentelle Musik) in der Musiklit. des 20. Jh. haben KRITISCHE REFLEXIONEN ÜBER DEN BEGRIFF begleitet. Diese gelten (1) einer ABWEHR DER PEJORATIVEN BEGRIFFSVERWENDUNG sowie den Fragen, (2) inwieweit als Experiment erachtete mus. Produktionen für ÖFFENTLICHE AUFFÜHRUNGEN geeignet sind, und (3) ob aus einem Komponieren, das durch den naturwiss. Begriff des Experimentes charakterisiert ist, ausnahmslos VOLLENDETE MUSIKALISCHE KUNSTWERKE resultieren müssen. (4) Zudem werden im grundsätzlichen BERECHTIGUNG UND SINN DES BEGRIFFS INNERHALB DER MUSIK erörtert.

I. Der Verbindung des Begriffs Experiment mit künstlerischen Reflexionen und Entwürfen ist ein allgemeiner WISSENSCHAFTSPHILOSOPHISCHER DEFINITIONSPROZESS vorangegangen.

(1) Im Mittelalter bis hin zur Renaissance wurde, entsprechend dem Wortgebrauch im klassischen Latein, der lat. Ausdruck EXPERIMENTUM MEIST GLEICHBEDEUTEND MIT EXPERIENTIA (Erfahrung) verwendet, was innerhalb der überlieferten mittelalterlichen Musiktheorie vereinzelte unspezifische Belege des Wortes im Sinne von (all-) täglicher Erfahrung bestätigen. So handelt beispielsweise um 1300 ein Passus der *Summa musicae* im Kontext des Dualismus → Musicus – cantor von den täglichen Erfahrungen (quotidiana experimenta), denen zufolge die cantores aufgrund ihres theoretischen Defizits nicht in der Lage seien, den cantus ohne fremde Anleitung oder Hilfe zu erlernen:

Cum itaque, sicut dixi, & sicut quotidiana experimenta ostendunt, quidam sunt cantores, qui musici appellari non debent, eo quod musicis rationibus non utuntur, & qui cantum non possunt addiscere, nisi a sæpe cantante alio, ut magistro vel socio (GS III, 202af.).

Signifikanter ist der Anfang des *Prologus* von Johannes de Muris' *Notitia artis musicae* (1321), da hier der Ausdruck experimentum – im rhetorisch ausgefeilten Wechsel mit experientia – einen Ausblick auf die zukünftige Gesch. des Begriffs Experiment eröffnet insofern, als sein dialektisches Spannungsverhältnis zur Theorie aufscheint. Unter Bezug auf die *Metaphysik* (I,1) des Aristoteles (dort steht an Stelle von experimentum bzw. experientia ἐμπειρία) ordnet Muris

experimentum der auf Einzelerfahrungen basierenden Praxis zu und stellt einerseits diesem Bereich die auf das Allgemeine bezogene Theorie voran; andererseits zeigt er daran anschließend die Bedingtheit der Theorie durch die Erfahrung (experimentum) auf:

Princeps philosophorum Aristoteles ait in prooemio *Metaphysicae* suae: Omnino scientis signum est posse docere. In qualibet autem arte theorici docere possunt, practici vero non. Experti enim ipsum quia sciunt, sed propter quid nesciunt. Non autem scientia faciunt, quae faciunt ut ignis exurit. Sed intellegere et scire circa unamquamque artem magis arte quam experimento esse arbitramur. Ideoque artifices expertis sapientiores esse opinamur. Et ob hoc artem magis experimento scientiam esse existimamus. Possunt enim hii, hii autem docere non possunt.
Quoniam tamen ars est universalium, experimentum vero singularium, universalia praesupponunt singularia, igitur ars experientiam praesupponit. Experientia quidem fecit artem et expertos magis proficere videmus „rationem sine experientia" habentibus. Igitur necessarium est in unaquaque arte habere primo theoricam, practicam convenienter, ut illud, quod scitum est in universali, ad singulare valeat applicari. Sed cum omnis ars ex experimentis dependeat, oportet unumquemque artificem primo circa artis experientiam laborare (CSM 17, 47f.: 2ff.).

(2) Mit der Grundlegung der modernen exakten Naturwiss. in der Renaissance, in der die Wiss. sich aus der mittelalterlichen Gebundenheit an die Theologie lösten und der Erforschung immanenter Naturgesetzlichkeiten zuwandten, begann sich ab ungefähr 1600 der Begriff des Experimentes im NEUZEITLICHEN NATURWISSENSCHAFTLICHEN SINNE abzuzeichnen.

(a) Fr. Bacon umschrieb 1620 experimentum als GESUCHTE ERFAHRUNG, die er von einer rein zufälligen trennte:

Novum Organum: Restat experientia mera, quae, si occurrat, casus, si quaesita sit, experimentum nominatur (I, 82).

Diese Bestimmung, derzufolge das handelnde Subjekt in einen Naturvorgang eingreift, um seine theoretische Erkenntnis induktiv zu vermehren, ist das eine konstitutive Kriterium für den Begriff des Experimentes geworden und im 18. Jh. weithin verbreitet, wie Lexikonart. belegen, in denen eine solche aktiv gewonnene Erfahrung gegen die passive Beobachtung abgegrenzt wird:

J. H. Zedler, *Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wiss. und Künste*, Bd. VIII (Halle u. Lpz. 1734): *Experimentum, Versuch*, heisset die Erfahrung, so man von einer Sache bekommt, indem solche durch unsern Fleiß hervorgebracht wird. Es ist der Obseruation entgegen gesetzet, die eine Erfahrung ist, welche uns die Natur freywillig an die Hand giebet (2344);
J. G. Walch, *Philosophisches Lexicon*, Bd. I (Lpz. [4]1775, reprographischer Nachdruck Hildesheim 1968): Jene, oder die Observation bestehet in der Empfindung einer Sache, die ohne unsere Mühe wirklich ist... Dieses, oder das Experiment ist die Empfindung einer Sache, welche nur durch unsern Fleiß und Mühe wirklich wird (1084).

(b) Als das zweite konstitutive Kriterium für den neuzeitlichen Begriff des Experimentes machte I. Kant, in Einklang mit dem Primat der Vernunft in der Aufklärung, 1787 die NOTWENDIGKEIT EINER METHODE A PRIORI als Voraussetzung zur sinnvollen Durchführung eines naturwiss. Versuches vollends bewußt, nachdem dieser Aspekt zuvor bereits von Bacon (*op. cit.*, I, 70, 82, 100) und Chr. Wolff (*Psychologia empirica*, 1732, § 456) angedeutet worden war:

Kritik d. reinen Vernunft (Riga 1781), *Vorrede zur zweiten Auflage* (ibid. 1787): Als Galilei seine Kugeln die schiefe Fläche mit einer von ihm selbst gewählten Schwere herabrollen, oder Torricelli die Luft ein Gewicht, was er sich zum voraus dem einer ihm bekannten Wassersäule gleich gedacht hatte, tragen ließ...: so ging allen Naturforschern ein Licht auf. Sie begriffen, daß die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt, daß sie mit Prinzipien ihrer Urteile nach beständigen Gesetzen vorangehen und die Natur nötigen müsse, auf ihre Fragen zu antworten, nicht aber sich von ihr allein gleichsam am Leitbande gängeln lassen müsse; denn sonst hängen zufällige, nach keinem vorher entworfenen Plane gemachte Beobachtungen gar nicht in einem notwendigen Gesetze zusammen, welches doch die Vernunft sucht und bedarf. Die Vernunft muß mit ihren Prinzipien, nach denen allein übereinkommende Erscheinungen für Gesetze gelten können, in einer Hand, und mit dem Experiment, das sie nach jenen ausdachte, in der anderen, an die Natur gehen, zwar um von ihr belehrt zu werden, aber nicht in der Qualität eines Schülers, der sich alles vorsagen läßt, was der Lehrer will, sondern eines bestallten Richters, der die Zeugen nötigt, auf die Fragen zu antworten, die er ihnen vorlegt (B XIIf.).

(3) In der Folgezeit wurde vor allem der STELLENWERT DES BEGRIFFS INNERHALB NATURWISSENSCHAFTLICHER PRAXIS UND THEORIE reflektiert. Entgegen der im 18. und 19. Jh. zunehmenden Erfahrungsgläubigkeit, aufgrund derer der Versuch als unproblematische Frage an die Natur aufgefaßt wurde, verbreitet sich allmählich die Einsicht, daß aus ihm allein keine theoretische Erkenntnis zu gewinnen sei; auch wird die Forderung nach eindeutiger Reproduzierbarkeit jedes naturwiss. Versuches aufgestellt. Für die vorliegende Monographie können zwei in diesem Zusammenhang entwickelte Begriffsauffassungen gegenübergestellt werden, die das Spannungsfeld umgrenzen, in dem der Begriff des mus. Experimentes steht: Zum einen dient nach einer Auffassung, die auf Kant rekurriert, ein Experiment nur der Verifikation oder Falsifikation einer schon vorhandenen wiss. Theorie und besitzt keinen heuristischen Wert.
Ihr widerspricht eine zweite, empiristische Auffassung, derzufolge das Experiment eine wichtige Methode zum Aufsuchen und Entdecken neuer Erkenntnisse und Erfahrungen ist. E. Mach umschreibt dahingehend das Experiment als „die *selbsttätige* Aufsuchung neuer Reaktionen, bezw. neuer Zusammenhänge derselben" (*Das physische Experiment u. dessen Leitmotive*, in: *Erkenntnis u. Irrtum*, Lpz. 1905, [5]1926, Nachdruck Darmstadt 1980, 201); die Funktion, die er hiermit dem Experiment zuweist, wurde beispielsweise durch die unerwartete Art und Weise, in der die Radioaktivität oder die Röntgenstrahlen entdeckt wurden, bestätigt.

Lit.: G. KLAUS u. G. KRÖBER, Art. Experiment, Philosophisches Wörterbuch, Bd. I, hg. v. G. Klaus u. M. Buhr, Lpz. 1964, [8]1972; J. A. KRANZHOFF, Experiment. Eine historische u. vergleichende Wortuntersuchung, phil. Diss. Bonn 1965; G. FREY, Art. Experiment, Historisches Wörterbuch d. Philosophie, Bd. II, hg. v. J. Ritter, Basel 1972.

II. Ungefähr seit der Mitte des 19. Jh. findet der Begriff des Experimentes ERSTMALS BERÜCKSICHTIGUNG IN DER MUSIKLITERATUR UNTER ABGRENZUNG VOM IDEAL DES MUSIKALISCHEN KUNSTWERKS. Einen Anstoß hierzu gaben die vielfältigen experimentellen Untersuchungen, die mit Ausgang des 18. Jh. auf dem Gebiet der mus. Akustik von Forschern wie E. Chladni systematisch aufgenommen wurden.

Vernachlässigt werden kann in diesem Zusammenhang eine umgangssprachliche Verwendung des Ausdrucks Experiment im Sinne von Probe oder Versuch der Art, wie sie 1852 bei J. Chr. Lobe belegt ist; wenn er seine Leser zu einem „Experiment" auffordert, ist nichts anderes als eine einfache Höranalyse gemeint, mit der die ästhetische Qualität der Melodiebildungen W. A. Mozarts bestätigt werden soll:

Mus. Briefe. Wahrheit über Tonkunst u. Tonkünstler (Lpz. 1852): Hören Sie seine einzelnen in dem Raume einer Periode liegenden Gedanken in ihren Anfangstacten, so sind diese nicht übel, aber noch nicht schön. Hören Sie einige Tacte weiter, – es kommt schöner, und so von Tact zu Tact fort, bis zur Schlußendung, welche dem ganzen Gedanken in der Regel die Krone aufsetzt. Machen Sie dasselbe Experiment mit den Gedanken schwächerer Componisten. Die Anfangstacte sind meist eben auch nicht übel, aber die gesteigerte Fortführung ins Schöne bleibt aus... (39f.).

(1) Hingegen reagieren R. Wagner (1851) und E. Hanslick (1854) eindeutig auf den wiss. Begriff des Experimentes und sehen sich zu einer ABWEHR DES EINFLUSSES NATURWISSENSCHAFTLICHER VERFAHREN AUF DIE KOMPOSITION UND AUF DIE ÄSTHETIK gezwungen.

Wagners Mißtrauen gegen Reflexion als primäre kompositorische Instanz veranlaßt ihn, am Beispiel W. A. Mozarts die Vorstellung zurückzuweisen, daß der Komponist sein Schaffen wie ein Naturwissenschaftler konzipiert und realisiert, um demgegenüber einem durch Reflexion unbelasteten, von emotionaler Unmittelbarkeit geprägten Komponieren, dem sich Reflexion allenfalls anschließen kann, den Vorzug zu geben:

Oper u. Drama (1851), in: *Gesammelte Schriften u. Briefe*, hg. v. J. Kapp (Lpz. 1914ff.): Wer in Mozart den experimentierenden Musiker erkennen will, der von einem Versuche zum anderen sich wendet, um z. B. das Problem der Oper zu lösen, der kann diesem Irrtume, um ihn aufzuwiegen, nur den anderen an die Seite stellen, daß er z. B. Mendelssohn, wenn dieser, gegen seine eigenen Kräfte mißtrauisch, scheu und zögernd aus weitester Ferne nur nach und nach sich annähernd der Oper zuwandte, Naivität zuspricht. Der naive, wirklich begeisterte Künstler stürzt sich mit enthusiastischer Sorglosigkeit in sein Kunstwerk, und erst wenn dies fertig, wenn es in seiner Wirklichkeit sich ihm darstellt, gewinnt er, aus seinen Erfahrungen, die echte Kraft der Reflexion... Von Mozart ist mit Bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist nichts charakteristischer, als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte... (XI, 35f.).

Hanslick versucht in seiner Abh. *Vom Musikalisch-Schönen* (Lpz. 1854, Nachdruck Darmstadt 1973) die Zuständigkeiten von Naturwiss. und Ästhetik im Bereich der Musik noch grundsätzlicher zu klären, wobei sich Hanslick und Wagner trotz ihrer Gegnerschaft darin treffen, daß sie beide um eine eindeutige Grenzziehung zwischen naturwiss. und künstlerischer Arbeit bemüht sind. Angesichts seiner allgemeinen Beobachtung, daß durch „die moderne Forschung... ein so starker Zug nach der Naturseite aller Erscheinungen [geht], daß selbst die abstractesten Untersuchungen merklich gegen die Methode der Naturwissenschaften gravitiren" (83), stellt Hanslick in Hinsicht auf eine Theorie des Kunstschönen fest:

Wenn für die Erforschung des physikalischen Theils der Tonkunst die Mathematik einen unentbehrlichen Schlüssel liefert, so möge im fertigen Tonwerk hingegen ihre Bedeutung nicht überschätzt werden. In einer Tondichtung... ist gar nichts mathematisch berechnet. Schöpfungen der Phantasie sind keine Rechenexempel. Alle Monochord-Experimente, Klangfiguren, Intervallproportionen u. dgl. gehören nicht hierher, das ästhetische Bereich fängt erst an, wo jene Elementarverhältnisse in ihrer Bedeutung aufgehört haben. Die Mathematik regelt blos den elementaren Stoff zu geistfähiger Behandlung und spielt verborgen in den einfachsten Verhältnissen, aber der musikalische Gedanke kommt ohne sie ans Licht... Was eine Musik zur Tondichtung macht, und sie aus der Reihe physikalischer Experimente hebt, ist ein Freies, Geistiges, daher unberechenbar. Am musikalischen Kunstwerk hat die Mathematik einen ebenso kleinen, oder ebenso großen Antheil, wie an den Hervorbringungen der übrigen Künste (47f.).

Ungeachtet der etwas gewaltsamen Gleichsetzung von „Experiment" und „Mathematik" erhellt schon aus diesem Beleg ein Problem, das auch die Reflexionen anderer Autoren über den Begriff des mus. Experimentes im weiteren immer wieder wesentlich mitbestimmt: die Frage nach dem Verhältnis von „Experiment" und „Kunstwerk", die Hanslick hier dahingehend beantwortet, daß er für eine prinzipielle Scheidung der beiden Bereiche plädiert. Naturwiss. Methodik einerseits sowie Ästhetik und Kompos. andererseits sind nach Hanslick Gegensätze, die zwei grundverschiedenen mus. Ebenen angehören: die Naturwiss. („Experiment" und „Mathematik") der fundierenden Ebene des mus. Materials, die Ästhetik und Kompos. der darauf basierenden Sphäre des Kunstwerks.

Auch A. Schönberg lehnt beispielsweise 1911 in der Auseinandersetzung mit den unzulänglichen analytischen Methoden der Ästhetik seiner Zeit die Orientierung der Ästhetik an den exakten Naturwiss. als fragwürdig ab und äußert entschiedenen Widerstand gegen „jene rein formalen Untersuchungen, jene Experimente, die die Schönheit auf ein Rechenexempel zurückführen wollen" (*Harmonielehre*, Wien 1911, [7]1966, 393f.) – eine Formulierung, in der deutlich die Nähe zu Hanslicks Diktum „Schöpfungen der Phantasie sind keine Rechenexempel" anklingt.

(2) Im Gegensatz zur abwehrenden Haltung Wagners und Hanslicks erhebt A. Reißmann 1877 den Begriff des Experimentes zum GEGENSTAND DER MUSIKGESCHICHTSSCHREIBUNG, indem er die Gesch. der Musik in Analogie zur Gesch. der experimentellen Physik interpretiert, nämlich als eine Kette von „Experimenten", deren Ergebnisse einen steten Zuwachs an (Natur-) Erkenntnis gezeitigt haben:

Mus. Conversations-Lexikon, begründet v. H. Mendel, fortgeführt v. A. Reißmann, Bd. VII (Bln 1877), Art. *Musikgesch.*: Diese ist im Grunde genommen eine Geschichte des Tons; sie hat zu zeigen, wie und unter welchen Bedingun-

gen er emportreibt; und hat dann zu verfolgen, welche Experimente der speculirende Menschengeist mit den gewonnenen Tönen anstellt, um sie zu ordnen, ihrer Natur nach in Systeme zu bringen und die Gesetze zu ergründen, unter denen sie zu plastischen Gebilden zusammengefügt werden; sie muss dann zeigen, wie einzelne Völker und die einzelnen Meister unter ihnen die so gewonnenen Töne zum bildsamen Material machen, in welchem das gesammte Leben ihres Innern für alle Zeit zu unmittelbarer Erscheinung kommt (210).

Die hier angedeutete Differenz zwischen „Experimenten... mit den gewonnenen Tönen" zum Zwekke einer Systematik des Tonmaterials sowie dem „bildsamen Material..., in welchem das gesammte Leben ihres [der Komponisten] Innern für alle Zeit zu unmittelbarer Erscheinung kommt" – eine Umschreibung des mustergültigen mus. Kunstwerks –, erfährt eine Nuancierung in Reißmanns ebenfalls 1877 erschienener *Musikgesch.* (Bln 1877). Reißmann beschränkt dort den Geltungsbereich der Bezeichnung Experiment nicht ausschließlich auf die Hervorbringung, Untersuchung und Ordnung des mus. Materials, wie es Hanslick gefordert hatte, sondern dehnt ihn auch auf die Kompos. aus. Er rühmt die kontrapunktischen Künste G. Dufays und J. Ockeghems als „Experimente", mit denen sie ihren „eigenthümlichen polyphonen Styl" ausbildeten (60), und im Zusammenhang mit der Entwicklung der Chromatik hebt er hervor, daß A. Willaert „mancherlei hierauf gehende Experimente ausgeführt" habe (63). Daß dieser Begriff des Experimentes, den Reißmann auf die Entwicklung bestimmter Satztechniken bezieht, trotzdem von dem Bereich des vollgültigen Kunstwerks – gewissermaßen auf einer kompositionstechnischen Vorstufe dazu stehend – geschieden bleibt, verdeutlicht ein Blick auf Reißmanns Gesamtdarstellung der Musikgesch., mit der er sich an das geschichtsphilosophische Modell G. W. Fr. Hegels anlehnt. Demnach gehört die Musik von der Antike bis hin zum 17. Jh. im weitesten Sinne der historischen Stufe des „Experimentes" an, und erst in der Klassik erfüllt sich die Entwicklung vom „Experiment" zum „Kunstwerk" – die Klassik ist das Ideal der Musik und damit auch das Ziel jedes vorherigen mus. „Experimentes". Die nachfolgende Romantik dagegen ist bereits von einer Überschreitung des klassischen Ideals, von formaler Auflösung und Zersetzung gekennzeichnet; das mus. Kunstwerk wird durch oberflächliche Klangeffekte beeinträchtigt, die Reißmann mit dem – ungefähr gleichzeitig neben dem wiss. Begriff in die Musiklit. aufgenommenen – pejorativen Ausdruck Experiment kritisiert (hierzu des näheren im folgenden Abschn. (3)):

Wie die vorhergehende Vorlesung bereits andeutete, wirkte die Romantik nicht nur neu schaffend, sondern auch auflösend und zersetzend auf die Tonkunst, weil sie die rein sinnlich wirkende Seite des Klanges stärker berücksichtigte, mehr nervenreizende Effecte, als künstlerische Formen zu gewinnen trachtete... Es mehrten sich nicht nur die Experimente, in dem Bestreben ausgeführt, dem Klange sinnlich höchsten Reiz zu geben, sondern die Instrumentisten waren auch eifrig bemüht, die Technik dem entsprechend auszubilden, so tritt das Virtuosenthum in Blüte, das namentlich deshalb wieder einen ganz aussergewöhnlichen Einfluss gewann, weil es dasjenige Instrument zur Herrschaft brachte, das sich jenen Experimenten mit dem blossen Klange leichter und williger fügte, als jedes andere – das Pianoforte (190).

Bemerkenswerterweise hat Ch. van den Borren 1962 erneut den Begriff des Experimentes als konstitutive musikgesch. Kategorie für die vorneuzeitliche mus. Innovation und Evolution in einer ähnlichen Weise wie einst Reißmann verwendet:

Musique expérimentale à travers les âges, in: *In Memoriam Jacques Handschin* (Straßburg 1962): L'évolution de la musique à plus de deux voix, au moyen âge et à la Renaissance, offre des exemples particulièrement caractéristiques d'expérimentations d'ordre théorique, qui ont contribué, dans une large mesure, à orienter cette évolution vers le renouvellement constant, grâce à la multiplicité et à l'ingéniosité des suggestions qu'elles ont apportées aux artistes-créateurs (187).

Ausgehend von der Entstehung des Organum, des Conductus und der Motette, einbeschließend die Ars antiqua und die Ars nova mit der Verwirklichung der Isorhythmie, über die Musica ficta bis hin zur Chromatik und Enharmonik stellt van den Borren die mus. Entwicklung bis ins 17. Jh. unter den Begriff des Experimentes, der „musique expérimentale":

La suite des temps nous apporterait encore plus d'un élément propre à montrer ce qu'a été le rôle historique de ce que nous avons cru pouvoir qualifier de „musique expérimentale" (190).

Innerhalb der Gesch. des mus. Begriffs des Experimentes, die wesentlich durch spezielle Verwendungsweisen in der Musiklit. des 20. Jh. geprägt wurde, ist eine derartige historische Einordnung des Begriffs freilich akzidentell geblieben.

Von nachhaltiger Wirkung gewesen ist hingegen ein weiteres Beispiel für den seit etwa 1850 zusehends zunehmenden methodischen und damit auch terminologischen Einfluß der experimentellen Physik auf die Musikästhetik und -theorie; auch wenn es nicht unmittelbar in den hier in Frage stehenden Kontext gehört, darf es nicht gänzlich unerwähnt bleiben: H. von Helmholtz hat in seiner Abh. *Die Lehre von d. Tonempfindungen, als physiologische Grundlage für d. Theorie d. Musik* (Braunschweig 1863, [3]1870) versucht, „die Grenzgebiete von Wissenschaften zu vereinigen, welche, obgleich durch viele natürliche Beziehungen auf einander hingewiesen, bisher doch ziemlich getrennt neben einander gestanden haben, die Grenzgebiete nämlich einerseits der physikalischen und physiologischen Akustik, andererseits der Musikwissenschaft und Aesthetik" (1). Indem dieses Werk die Möglichkeiten einer fruchtbaren Verbindung von Natur- und Geisteswiss. aufzeigte, hat es den wohl entscheidenden Impuls für das Entstehen der systematischen Musikwiss. gegeben, bei der – vor allem in den Teildisziplinen der Musikpsychologie, -physiologie und Akustik – bis heute naturwiss. Methoden und Termini (wie das Verfahren und der Begriff des Experimentes) mit genuin mus. in Wechselwirkung treten.

Programmatisch regte auch A. Schering 1913 eine Einführung naturwiss. Methoden in die Musikwiss. an, als er sich dafür aussprach, zur Wiederbelebung insbesondere der Renaissancemusik ein Spezialgebiet der Musikwiss. einzurichten, das er „experimentelle Musikgeschichte" nannte; Aufgabe dieses „besonde-

ren Zweiges der Musikwissenschaft" sollte es sein, gemäß den „experimentellen Methoden" der Naturwiss. „systematisch Versuchsreihen anzustellen, zunächst in betreff des Toncharakters und der Spielweise älterer und ältester Instrumente, dann in betreff der Kombinationen verschiedenster Instrumentenklänge", um so die Aufführungspraxis alter Musik zu rekonstruieren (*Experimentelle Musikgesch.*, ZIMG XIV, 1912/13, 238). Allerdings war, wohl nicht zuletzt wegen der Unhaltbarkeit der diesem Vorschlag zugrundeliegenden These Scherings über den Anteil von Instr. bei der Aufführung alter Musik, seinem Projekt und damit der Bezeichnung „experimentelle Musikgeschichte" keine Zukunft beschieden.

*

Exkurs: Im Gegensatz zur Musik, wo im Grunde genommen erst nach 1950 der naturwiss. Begriff des Experimentes richtungweisend mit künstlerischen Entwürfen in Verbindung gebracht wurde (vgl. unten III. (2)(a) u. (b)), fand in der Dichtung bereits um 1800 eine erste Begriffsübertragung statt. Nachdem J. G. Fichte 1797 seine neuartige Methode des zusehenden philosophischen Denkens einem „Experiment" verglichen hatte, da solches Denken, anders als in der bisherigen Philosophie, nicht in – unbekümmert hergenommenen oder zusammengesetzten – Begriffen (und damit in sich selbst) befangen sei, sondern eine lebendige Erscheinung zum Gegenstand der Beobachtung mache, ohne dabei in ihre innere, selbsttätig Erkenntnis erzeugende Entwicklung einzugreifen (*Zweite Einl. in d. Wissenschaftslehre*, in: *Zur theoretischen Philosophie I*, Sämtliche Werke, Bd. I, Bln 1845, 454), übernahmen Fr. Schlegel und Novalis, vermutlich durch Fichte angeregt, den Begriff des Experimentes für eine von ihnen angestrebte kombinatorische Poesie. Ihre Fragmente waren hierfür ein erster formaler Ausdruck – Schlegel nannte die Notizen über seine Romanlehre, die neue Erfahrungen erkunden sollten, „experimentirende Fragmente" (*Literary Notebooks 1797–1801*, hg. v. H. Eichner, London 1957, 142) –, und Novalis zog 1798/99 poetologische Folgerungen, die auf literarische Praktiken nach 1950 vorausweisen: „Experimentiren mit Bildern und Begriffen im Vorstell[ungs] V[ermögen] ganz auf eine dem phys[ikalischen] Experim[entiren] analoge Weise. Zus[ammen] Setzen. Entstehn lassen – etc." (*Das Allgemeine Brouillon*, in: *Das philosophische Werk II*, Schriften, Bd. III, Stuttgart [2]1960, 443).
Eine zweite Begriffsübertragung leistete 1879 E. Zola, der in seinem Manifest *Le roman expérimental* forderte, auch der Dichter müsse ein Beobachter und Experimentator sein, ein „romancier expérimentateur" (Paris 1880, Neuausg. ibid. 1971, 96); analog dem Naturwissenschaftler solle sein „raisonnement expérimental" (71) dazu dienen, vom Bekannten ins Unbekannte vorzudringen. Anders als Schlegel und Novalis, die mit dem Begriff des Experimentes poetische Verfahrensweisen in Verbindung gebracht hatten, ging es Zola mit seinem „roman expérimental" allerdings um den Darstellungsinhalt, das Individuum im Roman, das zum Material des „raisonnement expérimental" erklärt wird; in diesem Sinn wurde Zolas Theorie auch von W. Bölsche, einem der dtsch. Vertreter des frühen Naturalismus, 1887 aufgegriffen: „Der Dichter, der Menschen, deren Eigenschaften er sich möglichst genau ausmalt, durch die Macht der Umstände in alle möglichen Conflicte gerathen und unter Bethätigung jener Eigenschaften als Sieger oder Besiegte, umwandelnd oder umgewandelt, daraus hervorgehen lässt, ist in seiner Weise ein Experimentator, wie der Chemiker, der allerlei Stoffe mischt, in gewisse Temperaturgrade bringt und den Erfolg beobachtet (*Die naturwiss. Grundlagen d. Poesie*, Lpz. 1887, Neuausg. Tübingen 1976, 7).
Schließlich gab es im 19. Jh. noch eine weitere bemerkenswerte Begriffsübertragung, und zwar in der Philosophie. Schon seit 1651 war dort die Bezeichnung Experimentalphilosophie geläufig, mit der im Anschluß an Fr. Bacons Bestimmung von experimentum (vgl. oben I. (2)(a)) die Einheit von Naturwiss. und Philosophie postuliert wurde. Nun stellte auch Fr. Nietzsche seit etwa 1885 sein Philosophieren unter diese Bezeichnung, allerdings in einem modifizierten Sinne: er wollte nicht gleiche Ziele wie die Naturwiss. verfolgen, sondern eine methodische Parallele ziehen. In Anspielung auf den Doppelsinn, den der Ausdruck Experiment in seiner dtsch. Übers. bekommt, charakterisierte Nietzsche die „Philosophen der Zukunft" als „Menschen der Experimente", die ihren Namen dem (wiss.) „Versuchen" und der (moralischen) „Lust am Versuchen" verdanken; sie bedienen „sich des Experiments in einem neuen, ...vielleicht gefährlicheren Sinne" (*Jenseits von Gut u. Böse*, 1886, 210., in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausg. in 15 Bdn*, München u. New York 1980, Bd. V, 142), um auf dem Weg der Entfremdung und des radikalen Zweifels die bisherige Metaphysik und Theologie durch eine „artistische Weltbetrachtung" zu ersetzen (*Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885–Herbst 1886*, 2, 186, in: *op. cit.*, Bd. XII, 160). „Eine solche Experimental-Philosophie, wie ich sie lebe, nimmt versuchsweise selbst die Möglichkeiten des grundsätzlichen Nihilismus vorweg" (*Nachgelassene Fragmente. Frühjahr bis Sommer 1888*, 16, 32, in: *op. cit.*, Bd. XIII, 492).
Besonders Begriff und Vorstellung des Artistischen, einer reinen Ausdruckswelt, wurden später in den poetischen Sprach- und Formversuchen wirksam, die nach 1950 unter der Bezeichnung „experimentelle Literatur" zusammengefaßt wurden (vgl. unten *Exkurs* nach III. (2)(b)).

Lit.: H. Schwerte, Der Begriff d. Experiments in d. Dichtung, in: Lit. u. Geistesgesch., Bln 1968; R. Kuhlen u. U. Schneider, Art. Experimentalphilosophie, Historisches Wb. d. Philosophie, Bd. II, hg. v. J. Ritter, Basel 1972; Fr. Kaulbach, Nietzsches Idee einer Experimentalphilosophie, Wien 1980.

*

(3) Gleichzeitig mit der erstmaligen Berücksichtigung des wiss. Begriffs des Experimentes in der Musiklit. kommt um 1850 die immer häufigere Verwendung des Ausdrucks Experiment als PEJORATIVE FLOSKEL DER KOMPOSITIONSKRITIK auf, wobei die Pejoration in unterschiedlichen Schattierungen hervortritt und somit dieser Verwendungsbereich nicht immer eindeutig von dem oben in II. (1) u. (2) dargestellten abgegrenzt werden kann.
Ein relativ früher Beleg für den abschätzigen Begriff des Experimentes findet sich 1842 bei R. Schumann, der eine Rezension von R. Montags *Zwei Etüden* folgendermaßen beginnt:

Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker, hg. v. M. Kreisig (Lpz. [5]1914): Ein edles Streben spricht auch aus diesem Werkchen des Komponisten... Doch, scheint uns, grübelt er zu viel und verwickelt sich oft. Dagegen schützt am ersten Arbeiten für Gesangstimmen. Das Instrument verführt nur zu oft zum Experimentieren, die Stimme leitet wieder zur Natur zurück (II, 66).

Zwar fehlt dieser Passage noch der aggressive, feindliche Ton, den später Musikschriftsteller wie W. H. Riehl anschlagen (dazu weiter unten), doch sind mit dem Begriff Experiment bereits die Konnotationen ‚gekünstelt', ‚ohne Inspiration', ‚verworren' und ‚mus. unnatürlich' verknüpft.
In einer ähnlichen Bedeutung erscheint in den Schriften R. Wagners 1848 die Wendung „Experimentale

Spekulation", mit der er gegen ‚vergrübelte' Inszenierungen Stellung bezieht. Wagner will durch die Gründung eines Vereins, der alle dtsch. „Bühnendichter und Komponisten" in sich zusammenschließt, künstlerisch unzureichende Inszenierungen von der Bühne des dtsch. Nationaltheaters verbannen, indem jene Autoritäten die dortigen Aufführungen überwachen und eine vollkommene künstlerische Darstellung gewährleisten sollen:

Entwurf zur Organisation eines dtsch. Nationaltheaters für d. Königreich Sachsen, in: *Gesammelte Schriften u. Briefe*, hg. v. J. Kapp (Lpz. 1914ff.): Die dem Publikum vorgeführten theatralischen Vorstellungen sollen durch die umfassendste Kritik der Intelligenz des Landes so weit von den Mängeln experimentaler Spekulation gereinigt sein, daß nach bestem Ermessen der vorhandenen Fähigkeit das vollendete Kunstwerk sogleich dem Genusse der Öffentlichkeit geboten wird... (XII, 108).

Wagners Abh. *Oper u. Drama* verdeutlicht 1851 die wertungsmäßige Spannweite, die der Ausdruck Experiment aufgrund jeweils unterschiedlich starker Pejoration ausfüllen kann.

Zum einen kritisiert Wagner relativ unpolemisch die „ganz selbständigen [mus.] Experimente" eines Opernkomponisten wie G. Spontini (*op. cit.* XI, 31), da dessen „Experimentieren", seine mus. Gestaltung „gänzlich undramatisch" sei (32). Im Sinne einer eher neutralen Bezeichnung für künstlerisch Unzureichendes dient hier der Ausdruck Experiment Wagner dazu, den Unterschied aufzuzeigen zwischen dem Versuch Spontinis einerseits, aus der Musik heraus, ohne tragende Textbasis, „dramatisch" zu wirken, und dem eigenen Ideal eines Musikdramas andererseits, das dieses Mißverhältnis zwischen Musik und Text korrigieren soll: den „Irrtum" der Operngesch. nämlich, der darin bestehe, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war" (21).

Zum anderen verwendet Wagner in zwei späteren Passagen der gleichen Abh. – und dabei besonders in der zweiten – den Ausdruck Experiment als abschätziges, emotionales Schlagwort, mit dem er Stimmung erzeugen will gegen seiner Ansicht nach künstlerisch wertlose (da mit seiner eigenen Opernästhetik unvereinbare), ‚unnatürliche' Erscheinungen im Bereich der Oper, nämlich gegen den (erst von G. Rossini aufgefangenen) Niedergang der ital. Opernarie –

Der ganze luftige Körper der Arie verflog in die Melodie; und diese ward gesungen, endlich gegeigt und gepfiffen, ohne nur irgend noch sich anmerken zu lassen, daß ihr ein Wortvers oder gar Wortsinn unterzuliegen habe. Je mehr dieser Duft aber, um ihm irgendwelchen Stoff zum körperlichen Anhaften zu bieten, zu Experimenten aller Art sich hergeben mußte, unter denen das pomphafteste das ernstliche Vorgeben des Dramas war, desto mehr fühlte man ihn von all der Mischung mit Sprödem, Fremdartigem angegriffen, ja an wollüstiger Stärke und Lieblichkeit abnehmen (40) –

sowie gegen die Opernsujets G. Meyerbeers:

Nur in einzelnen Anekdoten ist es uns zu Ohren gekommen, mit welch peinigender Quälerei Meyerbeer auf seinen Dichter, Scribe, beim Entwurfe seiner Opernsujets einwirkte... [Scribe] verfertigte... für Meyerbeer den ungesündesten Schwulst, den verkrüppeltsten Galimathias, Aktionen ohne Handlung, Situationen von der unsinnigsten Verwirrung, Charaktere von der lächerlichsten Fratzenhaftigkeit. Dies konnte nicht mit natürlichen Dingen zugehen: so leicht gibt sich ein nüchterner Verstand wie der Scribes nicht zu Experimenten der Verrücktheit her (89).

In ihrer an aggressiver Schärfe kaum zu überbietenden Ausprägung als feindliches, verletzendes und aufhetzendes Schlagwort findet sich die pejorative Floskel Experiment schließlich in den Schriften W. H. Riehls.

In einer Polemik gegen die Opern Meyerbeers korrespondieren 1851 dem Ausdruck Experiment die Konnotationen ‚umhertastend', künstlerisch ‚unruhig' und ‚unfertig', ‚vordergründig auf „Effekt" angelegt', ‚überreizt', ‚sinnlich lüsterne Frivolität', ‚verderbt' und ‚modern', welchletzteres im Sinne von ‚modisch', ‚vom „Zeitgeist" korrumpiert' zu verstehen ist:

Der mus. Dramatiker d. franz. Kaiserthums. Gasparo Spontini, in: *Mus. Charakterköpfe*, Bd. I (Stuttgart 1853, [5]1876): Meyerbeer wußte dem Zeitgeist bei jeder neuen Vermummung durch eine neue Oper die Schleppe zu tragen ... Es ist kein Vorwurf, wenn sich der Meister große Stoffe wählte, die seiner Gegenwart ans Herz rühren. Aber die Verarbeitung dieser Stoffe im Textbuch ist dann doch bis zur Abenteuerlichkeit abgeschmackt. Dazu kommt das Grundverwerfliche von Meyerbeers musikalischer Schreibart. Hier finden wir unstät umher tastende Experimente mit allen möglichen Formen und Farben, in denen sich so recht die künstlerische Unruhe und Unfertigkeit unserer Zeit spiegelt, Effekte, die so ganz auf die abgespannten und überreizten Nerven unserer feinen Gesellschaft berechnet sind, Züge koketter Raffinirtheit und sinnlich lüsterner Frivolität, in denen recht scharf die innere Verderbniß der aufs höchste gespannten modernen Civilisation abconterfeit ist (187ff.).

Mit der abwertend gemeinten Kennzeichnung ‚radikal' komplettiert Riehl 1857 im Art. *Muzio Clementi* (*op. cit.*, II, Stuttgart 1860, [4]1875) die charakteristischen Beiwörter der Kampfparole Experiment; nachdem er dargestellt hat, daß die zeitgenössischen Musikverlage allein durch den Verkauf der Partituren Bachs, Händels, Haydns, Mozarts und Beethovens bestehen könnten, da so der finanzielle Verlust bei der Publ. neuerer Partituren ausgeglichen werde, fährt er fort:

Wunderlich genug macht sich neben dieser Thatsache freilich die Geringschätzung, mit welcher eine Gruppe radikaler Musiker auf jene alten Wohlthäter blickt, von deren überschüssigen Erträgnissen die Kosten zu ihren eigenen neuesten Experimenten bestritten werden (231).

Darüber hinaus zeichnet sich in Riehls Polemik gegen Meyerbeer – beispielsweise in seiner Klage über „die innere Verderbniß der aufs höchste gespannten modernen Civilisation" – ein Kulturpessimismus ab, von dem zahlreiche Autoren befallen sind, wenn sie zum Schlagwort Experiment greifen. Sie vermeinen, am Ende einer einst blühenden Epoche zu stehen und verzweifeln an ihrer Gegenwart. Diese wirkt, wie es exemplarisch auch 1877 in Reißmanns Kritik an der Romantik heißt, „auflösend und zersetzend auf die Tonkunst", die gekennzeichnet ist durch „nervenreizende Effecte" und nur noch die Technik kultivierendes „Virtuosenthum", oder, auf eine vereinheitlichende Floskel gebracht, durch mus. äußerliche „Experimente" (zit. oben II. (2)).

In unterschiedlichen Schattierungen, aber immer mit den gleichen Konnotationen, wird das pejorative Schlagwort Experiment auch im 20. Jh. gegen unliebsame mus. Richtungen und Novitäten eingesetzt. So fragt H. Pfitzner 1920 angesichts der avancierten, angeblich ‚unnatürlichen' Musik seiner Gegenwart herausfordernd:

Die neue Ästhetik d. mus. Impotenz (München 1920): Ob bloße Klanghäufungen, die heute kein menschliches Ohr anders denn als akustische Experimente auffassen kann, jemals, zu irgendwelcher Zeit als natürlich empfunden werden können? (51).

K. Blessinger äußert sich 1920 ähnlich vorwurfsvoll; er sieht in der Vorstellung einer absoluten Musik, mit der das Schaffen der Komponisten, „weil es eines bestimmten Zweckes entbehrt, auch ziellos und daher unfruchtbar" werde, das Grundübel der ‚künstlichen' zeitgenössischen Musik:

Die mus. Probleme d. Gegenwart u. ihre Lösung (Stuttgart 1920): Kein Wunder, daß die Experimente unserer Zeit im Wettkampfe mit den vollendeten Zweckformen früherer Zeiten schmählich unterliegen müssen, ...daß die Musik der Gegenwart im Leben der Gegenwart nur dadurch einigermaßen sich behaupten kann, daß sie mit allen möglichen künstlichen Mitteln gestützt wird (70).

Besonders häufig aber erscheint das Schlagwort Experiment im Streit gegen die Musik A. Schönbergs – W. Niemann bezeichnet 1913 den Sprechgesang im *Pierrot lunaire* op. 21 (1912) als „nur die vom wahren Wesen des Lieds immer weiter abführende allerletzte Konsequenz", als „futuristisches Experiment, eine Kuriosität" (*Die Musik seit R. Wagner*, Bln u. Lpz. 1913, seit der 5. Auflage als *Die Musik d. Gegenwart...*, Bln [13–17]1921, 192) – und gegen das Schaffen seiner Schüler:

A. Weißmann, *Die Musik in d. Weltkrise* (Stuttgart u. Bln 1922): Schönberg hat ganz selbstverständlich in Wien, wo er die ersten Lärmerfolge hatte, auch seine glühendsten Bewunderer. Aber eigentlich fruchtbar kann man in diesem Schönbergkreis nicht einmal den kenntnisreichen... Egon Wellesz, noch viel weniger einen Alban Berg, A. v. Webern nennen. Schönberg als Programm ist eben verhängnisvoll, weil er Halbreife und Unklare in zielloses Experimentieren hineintreibt (226).

Bereits in der Auseinandersetzung mit der Atonalität und am stärksten in der Polemik gegen den angeblich ‚abstrakten Konstruktivismus' der Zwölftontechnik Schönbergs ist mit dem Schlagwort Experiment ein antiintellektueller Zug verknüpft, so nicht nur 1922 bei Weißmann, sondern auch 1930 in H. Mersmanns Kommentar zur „überspitzten Problematik Schönbergs", der gegenüber er die Errungenschaften der neuen Sachlichkeit („Eingänglichkeit und Darstellbarkeit") positiv hervorheben will:

Die Lage d. jungen Musik in Deutschland (Die Böttcherstraße II, 1930): Neue Musik war Experiment... Nun ist ihre Basis fest geworden, breit genug, das Weltbild einer jungen Generation zu tragen (4);
Was sich gegen Schönberg und seinen Schülerkreis in den letzten zehn Jahren entwickelt hatte, war eine Absage an das l'art pour l'art-Prinzip einer Kunst, die ohne Rücksicht auf Darstellbarkeit und Verständnis sich um ihrer selbst willen realisierte. Jetzt werden Eingänglichkeit und Darstellbarkeit zum obersten Gesetz gemacht (7);
Die junge Musik hat den Zustand des Experiments überwunden (8).

In der nationalsozialistischen Kulturpolitik gipfelt diese Haltung in der erbarmungs- und rücksichtslosen Hetze gegen mus. Intellekt, wird das Schlagwort Experiment zu einer vernichtenden Kampfparole gegen vermeintlich ‚unsinnliche', ‚herz-' und ‚gefühllose' Musik, wie es 1938 eine Rede von J. Goebbels auf den Reichsmusiktagen in Düsseldorf dokumentiert:

Grundsätze dtsch. Musik (Rheinisch-Westfälische Zeitung v. 29. 5. 1938), zit. nach W. Schmidt-Faber, *Atonalität im Dritten Reich: Sündenbock oder subversive Gefahr?*, in: *Herausforderung Schönberg* (München 1974): Nicht das Programm und nicht die Theorie, nicht Experiment und nicht Konstruktion machen das Wesen der Musik aus. Ihr Wesen ist die Melodie... Die Musik ist die sinnlichste aller Künste. Sie spricht deshalb mehr das Herz und das Gefühl als den Verstand an (110).

In Einklang damit kann 1943 Fr. Chl. Lange in einem Bericht *Zur Oper d. Gegenwart* mit Befriedigung feststellen, daß die „vielen volksfremden Experimente und snobistischen Kakophonien auf dem Operntheater" seit 1933 der Vergangenheit angehören (*Jb. d. dtsch. Musik 1943*, Lpz. u. Bln, o. J., 90).
Doch trotz der unseligen Rolle, die das Schlagwort Experiment während der Nazi-Diktatur gespielt hat, wird es nach dem Ende des 2. Weltkriegs von Kreisen, die „eine reaktionäre Kulturpolitik" betreiben, erneut in die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik eingebracht, wie H. Joachim 1948 berichtet:

Internationale zeitgenössische Musiktage in Darmstadt (Melos XV, 1948): Die „ewigen Werte", die bekannten Werke der „großen Meister der Vergangenheit", werden wieder einmal mit besonderem Nachdruck gegen die „Experimente", gegen die unbequeme Richtung der „Neuen Musik" ausgespielt (279 a).

Während Joachim hier auf die Widerstände gegen die Musik Strawinskys, Bartóks, Hindemiths, Schönbergs und Weberns anspielt, ist in den fünfziger Jahren die primär in Darmstadt und Donaueschingen präsentierte serielle Musik die bevorzugte Zielscheibe konservativer Kritik:

W. Harth, *Darmstadt 1950* (Melos XVII, 1950): Das umstrittenste Werk waren die „Kanonischen Variationen über eine Reihe aus Opus 41 von Arnold Schönberg" des 1926 geborenen Venezianers Luigi Nono... Das Riesenorchester... wird aufgelöst in einzelne Instrumente, die während mehr als zehn Minuten nur noch fragmentarische Tontupfen zu intonieren haben. Die Form, wenn sie überhaupt vorhanden ist, steht hier nur noch auf dem Papier. Hörbar sind nur mißverständliche Abstraktionen aus Wagners klingender Retorte, versetzt mit exotisch anmutenden rhythmischen Experimenten (290 a);
W. Schuh, *Donaueschinger Musiktage 1952* (1952), Wiederabdruck in: *Von Neuer Musik* (Zürich u. Freiburg i. Br. 1955): Der 24jährige *Karlheinz Stockhausen* interessiert sich einstweilen... anscheinend mehr für die Qualität einzelner Töne und Geräusche... als für die Musik, die mittels solcher Töne geschaffen werden könnte... In dem zweiteiligen „Spiel für Orchester"... wird mit den Orchesterinstrumenten ein grotesker Mißbrauch getrieben, da jedes Instrument... sich nur mit ein paar einzeln herausgepickten, geschlagenen oder angerissenen Tönen beteiligen darf... Jedenfalls ist es dem jungen Manne... gelungen, die Köpfe zu erhitzen, und das Pfeifkonzert, das die schrille Koda des Experimentes bilde-

te, dürfte zur Folge haben, daß er fortan von gewissen Avantgardistenkreisen verhätschelt wird (196).

Doch nicht nur der seriellen Musik soll derart mit der pejorativen Floskel Experiment mus. Wert abgesprochen werden, sondern auch anderen außergewöhnlichen Innovationen, wie beispielsweise J. Cages Kompos. für das prepared piano:

H. von Ulmann, *Neue Musik im Rundfunk* (Melos XX, 1953): Im bisherigen Sinne hatte das gehörte Experiment mit Veredelung nichts zu tun... Es ist, wie es auch in den Klangbeispielen der schlagzeugartigen Spekulationen von John Page [sic!] deutlich wurde, ein unverkennbarer Zug zum Primitiven... (25a).

Als besonders hartnäckiger Vertreter der 1948 von Joachim erwähnten „reaktionären" Kreise hat G. Albersheim noch 1962 nahezu die gesamte Musik seit etwa 1910 – freie Atonalität, Zwölftonmusik, musique concrète, elektronische Musik und Aleatorik – unter dem Schlagwort Experiment mit Anspielung auf die obsoleten Konnotationen „künstlich" und „unnatürlich" (89) verworfen und abschließend mit pessimistischem Blick auf diese Musikkultur gefragt:

Das Raumerlebnis in tonaler u. atonaler Musik, in: *Die Natur d. Musik als Problem d. Wiss.*, Mus. Zeitfragen X (Kassel u. Basel 1962): Kann man noch hoffen, daß aus dem Boden solcher Experimente und Zufälle ein neuer Stamm unserer holden Kunst hervorwachsen wird? (90).

III. Schließlich wird seit dem Ende des 19. Jh. vor allem IN VERBINDUNG MIT KOMPOSITIONSTECHNISCHEN PROBLEMEN der emphatische Begriff des Experimentes etabliert.

(1) Dies geschieht zunächst in einem UMGANGSSPRACHLICHEN WORTGEBRAUCH. Als Experiment werden BISLANG UNGEWÖHNLICHE, NEUARTIGE KOMPOSITORISCHE VERFAHRENSWEISEN umschrieben.

So klassifiziert H. H. Stuckenschmidt 1926 G. Antheils und H. Cowells Neuerungen im Bereich der Klavierkompos. – → Cluster und direktes Spiel auf den Klaviersaiten – als „Experimente" (*Der neue Klaviervirtuose*, Der Auftakt VI, 1926, 81). 1951 greift Stuckenschmidt in seinem Buch *Neue Musik* den Ausdruck Experiment in einem ähnlich oberflächlichen Sinne zur musikgesch. Periodisierung auf und nennt das Jahrzehnt von etwa 1910 bis 1920 „die Epoche des Experiments, in der alle bestehenden Traditionen in Frage gestellt wurden" (*Zwischen d. beiden Kriegen* II, Bln 1951, 270).

In dieser verallgemeinernden Bedeutung, derzufolge als Experiment nahezu jede Erfindung von mus. Neuem gelten kann, wird der emphatische Begriff des Experimentes zuweilen auch zum charakteristischen Merkmal für das Schaffen amerikanischer Komponisten zu Beginn des 20. Jh. erhoben. Henry und Sidney Cowell berufen sich dabei in ihrer Monographie über *Charles Ives and His Music* (London, Oxford u. New York 1955, revidierte Paperbackausg. ibid. 1969) auf den amerikanischen Pioniergeist, für den die Erforschung des Ungeordneten und Unerprobten eine Selbstverständlichkeit sei, und sie bringen hiermit nicht nur das künstlerische Selbstverständnis Ives', sondern sicherlich auch dasjenige H. Cowells treffend zum Ausdruck:

To experiment and to explore has never been revolutionary for an American; he is unaffectedly at home in the unregulated and the untried (5).

G. Chase überschreibt in seiner Darstellung der amerikanischen Musikgesch. ein Kap. *The experimentalists* (*America's Music*, New York 1955, 571ff.) – in der dtsch. Ausg. *Die experimentierenden Komponisten* (*Die Musik Amerikas*, Bln 1958, 651 ff.) –; als typische Vertreter dieser Gruppe behandelt er Cowell, L. Ornstein, Antheil, E. Varèse und Cage und begründet seine Auswahl mit dem besonderen Nachdruck, mit dem die genannten Komponisten sich auf die Suche nach neuen Klängen begeben hätten – eine Suche, die indes nicht nur kennzeichnend für die Arbeit der „experimentalists" sei:

This is more or less true of all composers, and it is largely a matter of emphasis and degree as to whether a particular composer should be classed among the experimenters (580); in der dtsch. Übers.: Dies trifft mehr oder weniger auf alle Komponisten zu, doch kommt es, wenn wir einen bestimmten Komponisten in die Gruppe der Experimentatoren einordnen, hauptsächlich auf den Grad der Experimentierfreudigkeit an (661).

Doch wird nicht erst im 20. Jh., und auch nicht nur bezüglich der Musik des 20. Jh., in dem umgangssprachlichen Wortgebrauch angesichts ungewöhnlicher Verfahrensweisen auf den Begriff des Experimentes angespielt: Fr. Chrysander bezeichnet 1891 die Textierung einer Fantasie C. Ph. E. Bachs (das letzte der *Achtzehn Probe-Stücke zu d. „Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen"*, 1753) Ende des 18. Jh. durch H. W. von Gerstenberg ebenso als „Experiment" – sowie einmal als „Text-Experiment" – (*Eine Klavier-Phantasie von Karl Philipp Emanuel Bach mit nachträglich von Gerstenberg eingefügten Gesangsmelodien zu zwei verschiedenen Texten*, VfMw VII, 1891, 1, 3, 15, 18, 20), wie F. Busoni im Jahre 1900 mit Blick auf die Transkriptionspraxis des 19. Jh. von dem „Experiment" spricht, „das Liszt mit der [Klavier-]Bearbeitung von vier Schubert'schen Liedern versuchte" (*Die Ausg. d. Liszt'schen Klavierwerke*, in: *Von d. Einheit d. Musik*, Bln 1922, 59).

(a) Während der Ausdruck Experiment in den oben aufgeführten Belegen einer eher oberflächlichen Etikettierung dient, sollen mit ihm, wenn er hinsichtlich seiner Stellung zum Begriff des Kunstwerks im ästhetischen wie kompositionstechnischen Sinne strenger reflektiert wird, Beispiele neuartiger mus. Kompositionstechniken als KOMPOSITORISCHE STUDIEN bewertet werden.

Dementsprechend sieht Ph. Spitta in einem im Fünfachteltakt komponierten Rondo, das X. Schnyder von Wartensees *System d. Rhythmik* (hg. v. B. Widmann, Ffm. 1862) als praktisches Lehrbeispiel angefügt ist, ein „Experiment", einen Entwurf also, der zwar Bestandteil der kompos. Arbeit Schnyders ist, nicht jedoch schon den Rang eines Kunstwerkes hat, sondern vielmehr der Erprobung neuer rhythmischer Formen vorbehalten ist:

Xaver Schnyder von Wartensee, in: *Musikgesch. Aufsätze* (Bln 1894): Das Rondo soll die Lehre praktisch versinnlichen und interessirt durch die Menge rhythmischer Formen, die im Fünfer-Maß entwickelt werden; sein Werth liegt im Experiment, nicht im inneren musikalischen Gehalt (379).

In gleicher Weise versteht F. Busoni 1911 den Begriff des Experimentes, wenn er als dritte unter fünf neuartigen Möglichkeiten der Harmoniekonstruktion „die von einander unabhängige Führung der Stimmen in polyphonischen Sätzen" aufzählt und in Klammern anfügt:

Die neue Harmonik, in: *op. cit.*: (Ich habe, als Experiment, eine fünfstimmige Fugen-Durchführung konstruiert, in welcher jede Stimme in einer anderen Tonart steht, so daß der Zusammenklang neue Akkordfolgen bildet) (159 f.).

Darüber hinaus klingen in einem Brief an W. Meyer – ein Berliner Violinlehrer und Primarius eines Streichquartetts –, in welchem Busoni ein Streichquartett A. Nadels (*1878) zur Aufführung empfiehlt, Inhalte des wiss. Begriffs des Experimentes an; Busoni charakterisiert das Werk Nadels als eine kompositorische Studie, mit der Nadel sich „neue Aufgaben" gestellt habe und aus deren Aufführung er „neue Schlüsse und Erfahrungen" für sein weiteres Schaffen werde ziehen können:

Der junge Componist Herr Nadel hat ein Quartett vollendet, welches sich in Form und Ideen Inhalt neue Aufgaben stellt. Bei seiner künstlerischen Jugend ist vorauszusehen, dass sich vielleicht nicht überall noch die Wirkung mit der Absicht deckt – und das Werk vorläufig als ein talentvolles und anregendes Experiment zu betrachten bliebe. Immerhin ist es interessant genug um es einmal zu hören; sehr wichtig waere aber dem jungen Künstler, wenn er Selbst – von hervorragenden Geigern gespielt – seine Composition zu Ohren bekäme; schon um daraus neue Schlüsse und Erfahrungen zu ziehen (Busoni-Sammlung der University of Tennessee [Knoxville]; aufgrund der Biographien der beteiligten Personen ist der undatierte Brief wohl zwischen 1895 und 1906 verfaßt worden).

Auch im weiteren Verlauf des 20. Jh. hat die Bezeichnung Experiment im hier beschriebenen Sinne immer wieder dazu gedient, bestimmte mus. Werke als kompositorische Studien zu klassifizieren, zuletzt im Zusammenhang mit neuartigen Tendenzen innerhalb der Musik der fünfziger Jahre. So urteilen fast gleichlautend Cl. Rostand über K. Stockhausens *Spiel für Orch.* (1952) –

Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst (Melos XIX, 1952): Auf jeden Fall handelte es sich hier um ein experimentelles Werk, um ein Werk des Übergangs, in dem Stockhausen versuchte, sein eigenes Klanguniversum zu entdecken (übers. v. W. Reich, 320 b) –

und W. Steinecke über *Metastaseis* (1953–54) von I. Xenakis:

Im Brutofen d. Avantgardismus (Melos XXII, 1955): das Experiment war ein Orchesterstück des jungen Griechen Yannis Xenakis „Les Metastaseis". Es ist das seit Schönberg neu gestellte Problem der Klangfarbe, das den Messiaen-Schüler in dieser etwa zweihundert Takte umfassenden Glissando-Studie interessiert (327 a).

(b) Des weiteren kann das Aufgreifen des Ausdrucks Experiment motiviert sein durch die Absicht, auf ANSÄTZE ZUKÜNFTIGER MUSIKALISCHER ENTWICKLUNGEN aufmerksam zu machen, allerdings nicht ohne Einschränkungen, wie es 1911 A. Halms Aufsatz *Experimente* verdeutlicht (Die Rheinlande XI, 1911, Wiederabdruck als *Experiment u. Tat*, in: *Von Grenzen u. Ländern d. Musik*, München 1916). Darin versucht Halm, das gesch. und ästhetisch Besondere der „prophetischen Momente" in Werken Mozarts hervorzuheben, jener „mitunter unerwartete[n] Ausblicke in Möglichkeiten von Freiheit..., die sich eine spätere Zeit erst erobern sollte"; er nennt als Beispiele das *Andante con moto* des *Streichquartetts* Es-dur (K.-V. 428) und die *Variation IV* (*Minore*) des *Andante mit fünf Variationen* G-dur für Klavier zu vier Händen (K.-V. 501), in denen einzelne Passagen „wie eine erste Ahnung von dem im Tristan geschaffenen chromatischen Charakter der Musik anmuten" (210), und gelangt zu der Feststellung:

Mozarts harmonische Feinheiten gleichen einzelnen wohlgelungenen Experimenten, sie sind noch nicht durch die Spekulation in ein harmonisches Weltbild von Musik eingeordnet; sie bestrahlen ihre Umgebung, ohne doch organisch mit ihr zusammenzuwirken (212).

Halms Einschränkung läuft darauf hinaus, daß zwar – wie auch in den nachfolgenden Belegen – der Ausdruck Experiment nicht mehr dem Bereich der kompositorischen Vorarbeit zugeordnet bleibt, sondern ein Moment des mus. Kunstwerkes selbst betrifft, dieses Moment aber als ein noch nicht restlos in das Werkganze integriertes bewertet wird.

P. A. Pisk kennzeichnet 1924 eine erste Periode im Schaffen Busonis (bis 1891), in der dieser relativ frei von übergeordneten kompositorischen Maximen „Einflüsse Bachs, Mozarts, des späten Beethoven, Verdis und Liszts" verarbeitet habe, als „experimentell"; das Attribut bezieht sich hier einschränkend auf das durch Probieren, nicht aber durch Theorie („System") Gefundene:

Hdb. d. Musikgesch., hg. v. G. Adler (Ffm. 1924), Abschn. *Die Moderne: Deutsche*: Ohne ein System aufzustellen, werden, gewissermaßen experimentell, alle Kunstmittel angewendet (921).

Busonis programmatische Stellungnahme „*Junge Klassizität*" im Jahre 1920 kann vermuten lassen, daß er selbst sein früheres Schaffen zu diesem Zeitpunkt ähnlich beurteilt, indem er nun die kompositorische Veredelung dessen fordert, was seine bisherigen Werke an Neuem hervorgebracht haben:

op. cit.: Unter einer „jungen Klassizität" verstehe ich die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen (276 f.).

Dabei setzt Busoni stillschweigend voraus, daß im mus. „Experiment" fruchtbare Ansätze für eine zukünftige mus. Entwicklung enthalten sind, ebenso wie dies 1911 Halm in seiner Würdigung Mozarts angedeutet hat und wie es W. Schrenk 1924 für die Musik seit etwa 1910 nachdrücklich festhält:

Richard Strauss u. d. neue Musik (Bln 1924): Die Vielfalt der mit- und gegeneinander strebenden Kräfte ist so ungeheuer, ...zumal die Musik unserer Zeit vom Experiment stark beeinflußt ist. Aber Neues, Zukunftsstarkes regt sich überall... (165).

Daß die Selbstverständlichkeit, mit der mit dem Begriff des mus. Experimentes ein zukunftweisender Aspekt assoziiert wird, im weiteren Verlauf des 20. Jh. nicht geschwunden, sondern eher noch verstärkt hervorgetreten ist, bekundet 1954 die Äußerung von H. Schröter (der damalige Leiter der Musikabt. des Hessischen Rundfunks), daß sich aus den „Experi-

menten" der musique concrète und der elektronischen Musik „ganz neue, unabsehbare und vielleicht bestürzende Möglichkeiten für die Zukunft ergeben" (*Rundfunk u. Neue Musik*, Melos XXI, 1954, 243), oder etwa H. H. Stuckenschmidts Ausspruch: der „Akzent" der Musik der bei den Darmstädter Internationalen Ferienkursen für Neue Musik sich alljährlich treffenden Komponisten wie Boulez, Goeyvaerts, Nono und Stockhausen „liegt im Utopischen und Experimentellen" (*Entwicklung oder Experiment?*, Melos XXII, 1955, 66). Gleichzeitig aber schwingt in Stellungnahmen wie diesen weiterhin auch ein Vorbehalt gegen mus. Vorläufiges mit, weshalb K. Stockhausen, der sich später eine positive Begriffsauffassung zueigen macht (vgl. unten III. (2) (b)), 1952 die Bezeichnung Experiment für die → punktuelle Musik entschieden zurückweist:

Situation d. Handwerks (Kriterien d. punktuellen Musik), in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I (Köln 1963): Ein verbreitetes Mißverständnis spricht Werke dieser jüngsten europäischen Komponistengruppe, die jenen gemeinsamen Stil gefunden hat, als Experimente an. In Wahrheit widerspricht ihr Werk total dem Experiment, dem Unabgeschlossenen, Improvisatorischen. Experimentelle Musik und durchgeordnete Musik, die hier gemeint ist, sind äußerste Gegensätze... (17).

(c) In einer besonderen Weise, der von den bisher dargestellten Begriffsumschreibungen nur diejenige Busonis im oben zit. Brief an W. Meyer vergleichbar ist (vgl. III. (1) (a)), verfährt 1932 P. Bekker. Er dehnt den Begriff des Experimentes auf das GESAMTE KOMPOSITORISCHE UND THEORETISCHE SCHAFFEN A. SCHÖNBERGS aus, indem er es als einen Produktionsvorgang ähnlich einer naturwiss. Versuchsreihe beschreibt:

An Arnold Schönberg, in: *Briefe an zeitgenössische Musiker* (Bln-Schöneberg 1932): Ich nannte die Namen einiger Ihrer wichtigsten Werke, unter ihnen das theoretische, die Harmonielehre, nicht zu vergessen. Was geht in diesen Werken vor? Es sind durchweg Problemstellungen, Probleme der Harmonik und des Klanges, Probleme der Satzart und des Stiles, Probleme der Gattung. In der Fixierung des Problemes und in der Besonderheit seiner Lösung liegt ein erheblicher Teil des Reizes Ihres Schaffens... Das Experiment als solches wird zum Objekt der Gestaltung, ...als ruhelos bohrende, unaufhaltsame Kraft des Weiterfragens nach dem Sinn und der Gültigkeit überkommener Werte. Diese Frage ist die Gewissensfrage für das Werk, für die Mittel und für die Art ihrer Verwendung...
So sind Sie gewissermaßen das kritische Gewissen der Musiker geworden... in bezug auf die Überprüfung der musikalischen Materie selbst (63 f.).

In seiner Überzeugung, daß eines der entscheidenden Kriterien für den ästhetischen Wert einer Kompos. sei, in welchem Maße ihre Herstellung geprägt wurde durch Maximen, die am naturwiss. Begriff des Experimentes orientiert sind („Problemstellung" – „Lösung" im kompositorischen Versuch; „Überprüfung der musikalischen Materie"), antizipiert Bekker jenes Begriffsverständnis, das sich erst nach 1950 im allgemeinen Bewußtsein durchzusetzen beginnt und schließlich mit Nachdruck den Begriff des Kunstwerkes mit dem des Experimentes ineins setzt.

(2) Im NATURWISSENSCHAFTLICHEN WORTGEBRAUCH dokumentieren seit etwa 1950 die Bezeichnung Experiment bzw. die Komposita musique expérimentale, experimental music und experimentelle Musik den EINFLUSS NATURWISSENSCHAFTLICHER DENKMODELLE UND METHODEN AUF DIE KOMPOSITIONSPRAXIS.

(a) Das Kompositum experimentelle Musik wird, insbesondere in Frankreich, als SAMMELBEZEICHNUNG FÜR DIE ELEKTROAKUSTISCHE MUSIK (musique concrète, elektronische Musik, music for tape) verwendet, deren Klänge nicht mehr auf herkömmliche Weise rein instrumental erzeugt werden.
P. Schaeffer stellt 1952 eine erste Dokumentation zur Theorie und Praxis der musique concrète zusammen: *A la recherche d'une musique concrète* (Paris 1952); im zweiten Abschn., *Deuxième Journal de la musique concrète (1950–1951)*, bezeichnet er das mus. Material dieses neuartigen Kompositionsverfahrens als „matériel expérimental" (80), da es nach naturwiss. Prinzipien erforscht wird, und im gemeinsam mit A. A. Moles verfaßten Schlußabschn. die Produkte der musique concrète als „œuvres expérimentales" (228), da jene nach naturwiss. Prinzipien komponiert und überprüft werden (vgl. hierzu des näheren unten III. (2) (b)).
Von hier aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zum Kompositum musique expérimentale, das 1953 von Schaeffer und Moles als Terminus vorgeschlagen wird (laut des wohl 1962 publ. Berichts über die Pariser Aktivitäten auf dem Gebiet der musique concrète *Le Service de la Recherche de la Radiodiffusion-Télévision Française*, Paris, o. J., 35). Sie verwenden die neugeschaffene Sammelbezeichnung offiziell zum ersten Mal für das Treffen *Première Décade internationale de Musique expérimentale*, das vom 8. bis 18. 6. 1953 in Paris stattfindet und an dem neben den Pariser Mitarbeitern der musique concrète Vertreter der elektronischen Musik (H. Eimert) und der amerikanischen music for tape (Vl. A. Ussachevsky) teilnehmen; den Kgr.-Ber. ediert Schaeffer unter dem Titel *Vers une musique expérimentale* (RM 1957, Nr. 236).
Mit zahlreichen Publ. tragen Schaeffer und vor allem Moles nach 1953 dazu bei, daß der Terminus musique expérimentale (von Moles meist im Plural verwendet, wohl um den pluralistischen Charakter der elektroakustischen Musik zu verdeutlichen) in Frankreich rasch verbreitet und in ihrem Sinne verbindlich wird. Moles schreibt 1957 unter diesem Stichwort den ersten Lexikonart. und klassifiziert den Begriff folgendermaßen:

Larousse de la musique (Paris 1957): Les musiques expérimentales comprennent actuellement: 1° la *musique concrète* (école de Paris: P. Schaeffer, P. Henry, Arthuis); 2° la *musique électronique* (école de Cologne: Meyer-Eppler, Eimert, Stockhausen); 3° la *musique magnétophonique* (école américaine: Ussachevsky, Lüning, Varèse, John Cage)... (I, 320 b).

Er greift diese Einteilung auf sowohl in seiner Abh. *Instrumentation électronique et musiques expérimentales* (RM 1959, Nr. 244, 41) als auch in dem Buch *Les musiques expérimentales* (Paris, Zürich u. Brüssel 1960, 36), und auf das gleiche Schema stützt sich Schaeffer in seiner Studie *Situation actuelle de la musique expérimentale* (RM 1959, Nr. 244, 11). Der Katalog *Répertoire international des musiques expérimentales* (hg. v. dem Service de la Recherche de la Radiodiffusion-

Télévision Franç., Paris 1962) faßt gleichfalls Werke der musique concrète, der elektronischen Musik und der music for tape zusammen.
In welch starkem Maße die franz. Bezeichnung musique expérimentale bereits 1960 infolge der Schriften von Moles und Schaeffer mit dem Bereich der elektroakustischen Musik verknüpft ist, zeigt ein Kommentar, den M. Philippot in jenem Jahr seiner *Composition pour double orchestre* (1960) gewidmet hat. Mit Bezug auf den naturwiss. Begriff des Experimentes beschreibt er darin, wie er für die Kompos. dieses herkömmlichen Orchesterwerkes zunächst, wie für einen imaginären Computer, einen schrittweisen Operationsplan aufgestellt und anschließend bei der Erfüllung des Plans das kompositorische Ergebnis mit seiner mus. Intention verglichen hat, um so Aufschlüsse über die mentalen Prozesse eines Komponisten und ihre mus. Konsequenzen zu erlangen. Da die Bedeutung, die Philippot hier dem Ausdruck musique expérimentale gibt, von der inzwischen in Frankreich konventionellen erheblich abweicht, ist er zu einer ausführlichen Erläuterung gezwungen:

Si, à propos de cette œuvre, il a pu m'arriver d'employer l'expression „musique expérimentale", il convient de préciser le sens que, dans ce cas particulier, il avait été dans mon intention de lui attribuer. Il ne s'agit en rien d'une musique concrète ou électronique, mais d'une très banale partition écrite sur l'habituel papier réglé et ne requérant l'utilisation que des instruments d'orchestre les plus traditionnels... Le but recherché était seulement d'effectuer, à l'occasion de l'élaboration d'une œuvre que j'aurais écrite indépendamment de toute volonté expérimentale, une exploration du processus suivi par mon propre mécanisme cérébral dans son activité d'agencement des éléments sonores (zit. nach: I. Xenakis, *Musiques formelles*, RM 1963, Nr. 253/254, 53 ff.).

Die von Moles und Schaeffer initiierte terminologische Fixierung ist in Frankreich bis auf den heutigen Tag wirksam geblieben. Dies bezeugen 1979 Dominique und J. Y. Bosseur, die demgemäß den Begriff musique expérimentale in die elektronische Musik und die musique concrète (der sie auch die amerikanische music for tape subsumieren) unterteilen:

Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945 (Paris 1979): L'époque de l'après-guerre coïncide avec l'apparition presque simultanée de deux domaines-pivots des musiques expérimentales: la musique concrète et la musique électronique (29).

In den Vereinigten Staaten übernimmt 1958 VI. A. Ussachevsky die Sammelbezeichnung experimental music in derselben Prägung, die ihr Moles und Schaeffer gegeben haben:

The Processes of Experimental Music (Journal of the Audio Engineering Society VI, 1958): At the present time... it is... correct to classify experimental music according to its original three categories or schools: Musique Concrète in France; Electronic Music in Germany, Italy, Holland and Japan; and Tape-Music done at Columbia University (202a).

Hinsichtlich der amerikanischen kompos. Aktivitäten, die unter den Begriff experimental music fallen, erwähnt Ussachevsky gesondert die Kompos. mit Hilfe eines Computers, wie sie L. A. Hiller und L. M. Isaacson an der University of Illinois betreiben (ibid.). Letztgenannte erläutern 1959 den Ausdruck experimental music einerseits in gleicher Weise wie Ussachevsky als Sammelbezeichnung elektroakustischer Musik, stellen jedoch andererseits, um die eigene Leistung gebührend hervorzuheben, diesem Bereich die Computer-Musik als eigenständige Kategorie voran; hier konzentriert man sich darauf, „experimentelle Studien der Logik musikalischer Komposition" zu erarbeiten, wobei das mus. Resultat zweitrangig ist und durchaus mit herkömmlichen Instr. ausgeführt werden kann, wie es auf die von Hiller und Isaacson komponierte und in ihrem Buch vorgestellt *Illiac Suite for String Quartet* (1957), das erste Beispiel einer Computer-Musik, zutrifft:

Experimental Music (New York, Toronto u. London 1959): ...it seems convenient to classify current research in experimental music into two basic categories: (1) We can group together *experimental studies of the logic of musical composition*. In terms of most recent work, this would refer most specifically to the use of automatic high-speed digital computers to produce musical output... (2) We can consider experiments involving primarily *the production of musical sounds by means other than the use of conventional instruments played by performers*. In this category, we refer to the production of musical sounds by electronic means and by the manipulation of magnetic recording tape in tape recorders and related devices (37).

Freilich ist die Sammelbezeichnung experimental music bzw. musique expérimentale im engl. Sprachraum bei weitem nicht so allgemeinverständlich geworden wie in Frankreich. So kann es sogar geschehen, daß H. Davies 1968 den Ausdruck, der franz. Begriffstradition geradewegs zuwiderlautend, als Spezialterminus für einen Teilbereich der elektroakustischen Musik, nämlich als Nachfolgebezeichnung für musique concrète, auffaßt:

Répertoire International des Musiques Electroacoustiques/International Electronic Music Catalog (Cambridge/Mass. u. London 1968): „musique expérimentale" (the successor to „musique concrète") describes a particular approach to composition rather than the whole medium of electronic music... (Vorw., iii f.).

Auch in der deutschsprachigen Lit. sind nur vereinzelt die musique concrète, die elektronische Musik und die music for tape unter dem Signum experimentelle Musik zusammengefaßt worden. W. Kaegi zitiert 1967 den engl. „Sammelbegriff *experimental music*" (*Was ist elektronische Musik*, Zürich 1967, 29), und lediglich im Zusammenhang mit einer Berliner Veranstaltungsreihe wurde die Sammelbezeichnung ins Deutsche übernommen, wie B. Blacher 1970 im Vorw. des Berichts über das Symposion des Jahres 1968 mitteilt, während dessen über Aufgaben der elektroakustischen Musik, der Computer-Musik und über das diesen Fragen übergeordnete Problem des Einflusses naturwiss. Forschung auf die Kompos. gehandelt worden war:

Experimentelle Musik, hg. v. Fr. Winckel, Schriftenreihe d. Akad. d. Künste VII (Bln 1970): Die Prüfung des Einflusses der Wissenschaft auf die Kunst – ein Problem der Gegenwart – war der Grundgedanke dieser Veranstaltungsreihe, die die Akademie der Künste in Verbindung mit der Technischen Universität im Herbst 1968 in Berlin durchführte. Ein erstes ähnliches Symposion war 1964 im gleichen Rahmen vorausgegangen. Beide Veranstaltungen fanden unter dem Motto „Experimentelle Musik" statt (5).

(b) Im Bereich der elektroakustischen Musikproduktion unterstreicht der Begriff des Experimentes den hier postulierten ZUSAMMENHANG VON KOMPOSITION UND NATURWISSENSCHAFTLICHER FORSCHUNGSARBEIT. Schon 1907 klingt diese Forderung in Überlegungen an, die F. Busoni zu den Möglichkeiten der Drittel- und Sechsteltonkompos. angestellt hat. Er würdigt die Erfindung des Dynamophons (das wohl erste, um 1900 von Th. Cahill konstruierte Elektrophon, das auf einer elektrischen Tonerzeugung durch Zahnradgeneratoren basierte) als einen bedeutsamen Schritt auf dem Wege zur klanglichen Realisierung der mikrotonalen Oktavdifferenzierung, allerdings mit der Einschränkung, daß das neuartige, elektroakustisch erzeugte mus. Material zunächst noch einer eingehenden praktischen Überprüfung bedürfe, bevor es in den Dienst der Kompos. gestellt werden könne:

Entwurf einer neuen Ästhetik d. Tonkunst (Triest 1907, erweitert Lpz. [2]1916, NA Hbg 1973): Nur ein gewissenhaftes und langes Experimentieren, eine fortgesetzte Erziehung des Ohres, werden dieses ungewohnte Material einer heranwachsenden Generation und der Kunst gefügig machen (ed. W. Dömling, 42).

1922 beklagt Busoni mit Bezug auf die naturwiss. Versuchsmethode, daß er seine theoretischen Vorstellungen über die Dritteltonkompos. noch immer nicht empirisch habe bestätigen können:

Ber. über Dritteltöne, in: *Von d. Einheit d. Musik* (Bln 1922): Die Möglichkeit praktischer Experimente blieb mir noch immer versagt; und ich weiß sehr wohl, daß ich nur durch eine Reihe gewissenhaft ausprobierter Untersuchungen meine Idee mit Bestimmtheit auftischen könnte (354).

Ähnlich wie Busoni resümiert C. Chávez 1937, die Frage der konkreten künstlerischen Arbeit mit der inzwischen gewachsenen Zahl von Elektrophonen könne erst nach „langem Experimentieren" beantwortet werden:

Toward a new music (New York 1937, Nachdruck ibid. 1975): It is impossible at this moment to give any opinion as to what would be the best manner of giving musical performances, properly speaking, on electric instruments. This problem can be solved only by long experimentation (aus d. Span. v. H. Weinstock, 163).

E. Varèse erklärt 1939 in einem Vortrag an der University of Southern California die wiss. Erforschung der physikalischen Grundlagen der Musik zum unverzichtbaren Bestandteil der zeitgenössischen Kompos., fordert die damit verbundene Abkehr von der traditionellen Kompositionslehre und verkündet seine Vision eines multifunktionalen, elektrischen Klangerzeugers, mit dem beliebige Frequenzskalen, Klangfarbenunterschiede, Lautstärkegrade, Rhythmen und räumliche Projektionen realisiert werden können – ein mus. Zukunftsprogramm, das in dem emphatischen Bekenntnis kulminiert, die wahre und einzige Grundlage jeder mus. Schöpfung sei „kühnes Experimentieren":

Music as an Art-Science, in: *Contemporary Composers on Contemporary Music* (New York, Chicago u. San Francisco 1967): The very basis of creative work is experimentation – bold experimentation (199); dtsch. als *Musik als ars scientia*, in: *Edgard Varèse. Rückblick auf d. Zukunft*, Musik-Konzepte, H. 6 (München 1978): Die wirkliche Basis eines schöpferischen Werks ist Experimentieren – kühnes Experimentieren! (übers. v. R. Riehn, 15).

Doch erst die Vertreter der musique concrète, der elektronischen Musik und der music for tape führen nach 1950 die Gebiete der akustischen Grundlagenforschung und der elektroakustischen Kompos. zusammen, wobei sie mit der Bezeichnung Experiment für ihre Arbeit jeweils unterschiedliche Akzente setzen.

Bei der musique concrète steht der Begriff des Experimentes insbesondere für den angestrebten naturwiss. Charakter des Herstellungsprozesses ein, anknüpfend an die in der Nachfolge Kants sich befindende Begriffsauffassung (vgl. oben I. (3)). In diesem Sinn schlägt Schaeffer 1952 „eine experimentelle Gangart in der Musik" vor; die Theorie der musique concrète, derzufolge mit der Transformation und Kombination realer Klangereignisse eine lebendige, neuartige Klangwelt geschaffen und erforscht wird, soll ständig in Analogie zur naturwiss. Methode des Experimentes durch die aus ihr erwachsenden kompositorischen Ergebnisse überprüft werden:

A la recherche d'une musique concrète (Paris 1952): je propose une démarche expérimentale en musique, ce qui suppose une méthode scientifique. Cette méthode, comme l'on sait, est celle du contrôle permanent de la théorie par le résultat (179).

Noch einseitiger rückt 1957 Moles für das in der musique concrète zum Ausdruck kommende Konzept einer musique expérimentale die Entwicklung einer Theorie und einer naturwiss. Realisationsmethode in den Vordergrund:

Art. *Expérimentales (Musiques)*, in: *Larousse de la musique* (Paris 1957): Récent développement de la théorie et de la réalisation musicales, visant à exploiter systématiquement les progrès physiques et technologiques (théorie de l'information, enregistrement sur disque et bande magnétique, instruments électroniques) pour composer des œuvres nouvelles... (320b).

Die darüber hinaus angesprochene Verpflichtung des Komponisten gegenüber dem „Fortschritt", wie er sich in der Physik und in der Technologie bekunde, erhebt Moles 1960 zum beherrschenden Dogma aller modernen Künste:

Les musiques expérimentales (Paris, Zürich u. Brüssel 1960): Tous les arts modernes subissent désormais un profond bouleversement, dû à l'impact de la technologie et de la méthode scientifique sur la vie moderne: l'artiste n'est plus tenu à l'écart de la méthode expérimentale et du concept de *progrès*...
Du fait de cette récente évolution de la musique et de l'importance qu'a prise la technologie dans la musique expérimentale, le présent ouvrage présente un aspect quelque peu déroutant pour le lecteur formé aux arts ou à la musique traditionnels et certains passages y ont un aspect délibérément technique (11).

Moles beansprucht für die musique concrète das Prädikat experimentell nicht aufgrund eines genuin mus. Wertes, sondern vielmehr deshalb, weil sie sich theoretisch und methodisch zur Höhe des technologischen „Fortschritts" der Zeit aufgeschwungen habe; jedes „experimentelle" Einzelwerk stellt daran gemessen, wie es schon 1955 J. Poullin bestätigt hat, nur mehr „eine Etappe des verwirklichten Fort-

schrittes dar" (*Musique Concrète*, in: *Klangstruktur d. Musik*, hg. v. Fr. Winckel, Bln 1955, 128).
Zwar betonen auch die Vertreter der music for tape mit dem Ausdruck Experiment die naturwiss. Orientierung der neuen Kompositionsart. Ussachevsky deutet die sich eröffnenden Möglichkeiten einer umfassenden Zusammenarbeit zwischen Musikern und Naturwissenschaftlern an –

op. cit.: Experimental music provides the grounds on which musicians, acousticians, and audio-engineers may meet in an atmosphere of inquiry and together enrich music as an art with information about music as a science (207b) –,

und Hiller und Isaacson bezeichnen ihre Computer-Kompos. *Illiac Suite* (1957) als einen „Forschungsbericht", der die mit dem Computer unternommenen mus. Formalisierungsversuche dokumentiere:

op. cit.: This piece of music... is... a chronological research record of our experiments (152).

Doch unterläßt es Ussachevsky nicht, ausdrücklich auch auf den mus. Sinn der neuartigen Produktionsprozesse hinzuweisen, nämlich auf die Zielsetzung, bislang unbekannte Klänge und Rhythmen hervorzubringen:

op. cit.: In experimental music, almost all of the processes employed are directed toward the modification of the originally recorded sound and toward combining it with other modified sounds to produce new timbres, and to create new rhythmic patterns (203a).

Noch stärker bestimmt diese Zielsetzung den Ort, der dem Begriff des Experimentes im Bereich der elektronischen Musik zugewiesen wird. Ihre Vertreter, trotz aller Ambitionen nach einer fundamentalen mus. Erneuerung gleichzeitig zutiefst der europäischen Kunstmusiktradition verpflichtet, fordern – wie K. Stockhausen 1952/53 – eine ineinandergreifende Parallelität von „Komponieren" und „Forschen":

Arbeitsber. 1952/53: Orientierung, in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I (Köln 1963): Man wird sehr viele Klangexperimente und die dazu nötigen Studien machen müssen. Die annehmbaren Ergebnisse werden eine neue Klangvorstellung bilden, auf die man sich bei der Komposition dann wieder stützen kann. Komponieren wird auf lange Sicht gleichzeitig Forschen sein müssen (32).

Notwendigerweise überwiegt in der Entstehungszeit der elektronischen Musik die akustische Grundlagenforschung. In diesem Sinn berichtet 1953 W. Meyer-Eppler, daß seit 1951 „Experimente, die zunächst nur eine systematische Durchforschung des Klangraumes zum Ziel hatten", durchgeführt wurden (*Elektronische Kompositionstechnik*, Melos XX, 1953, 6b); unter dem Titel *Klangexperimente* hat Meyer-Eppler auf der Tonmeistertagung 1951 das dabei angewandte Verfahren der rein elektronischen Klangerzeugung vorgestellt (*Ber. über d. Tonmeistertagung 1951 d. Detmolder Musikakad.*, 26–28). R. Beyer vergleicht 1954 das Studio für elektronische Musik einem „Forschungslaboratorium" (*Elektronische Musik*, Melos XXI, 1954, 37a) und formuliert als Programm für die Arbeit mit den „unbegrenzten Möglichkeiten der elektronischen Klangwelt":

Diese neue Klangwelt liegt in dem Vorgang der Klangerzeugung in ihrer ganzen Fülle selbst noch nicht bereit. Sie muß erst auf experimentellem Wege durch ein präzises Manipulieren mit den einzelnen akustischen Daten des Klanges geschaffen werden (36b).

Andererseits erhellt zusehends im weiteren Verlauf der Entwicklung der elektronischen Musik, daß die akustische Grundlagenforschung hier immer im Hinblick auf ein daraus hervorgehendes, autonomes mus. Werk unternommen wird. Stockhausen bestimmt 1961 „Experiment" als „Methode" der planvollen mus. „Entdeckung" in dem Sinne, „daß Unbestimmtes in definierten Grenzen sich ereignen kann" (*Erfindung u. Entdeckung*, in: *Texte*... I, 224 u. 226), und veranschaulicht 1965 am Beispiel der *Mikrophonie I* (1964), wie auf dieser Basis eine Kompos. entsteht:

Texte zur Musik 1963–1970, Bd. III (Köln 1971): Vor einigen Jahren hatte ich mir für die Komposition MOMENTE ein großes Tamtam gekauft und dieses Instrument im Garten aufgestellt. Nun machte ich einige Experimente, indem ich mit den verschiedensten Geräten, die ich im Hause zusammensuchte – aus Glas, Pappe, Metall, Holz, Gummi, Kunststoff –, das Tamtam erregte, dabei ein – mit der Hand bewegtes – Mikrophon mit starker Richtwirkung mit einem elektrischen Filter zusammenschaltete, den Ausgang des Filters mit einem Lautstärkeregler verband und dessen Ausgang über Lautsprecher hörbar machte. Mein Mitarbeiter Jaap Spek veränderte dabei improvisierend die Einstellungen des Filters und die Lautstärke. Gleichzeitig nahmen wir das Ergebnis auf Tonband auf. Die Tonbandaufzeichnung dieses ersten Mikrophonie-Experimentes bedeutet für mich eine Entdeckung von größter Wichtigkeit...
Auf Grund dieses Experiments schrieb ich dann die Partitur der MIKROPHONIE I (60f.).

Die Analogie zur empiristischen Begriffsauffassung (vgl. oben I. (3)) ist unverkennbar. Sie tritt noch deutlicher hervor, wenn Stockhausen 1965 verallgemeinernd den Begriff des Experimentes im Sinne einer – in der Terminologie Machs „selbsttätigen" (vgl. ibid.) – Quelle neuer Erfahrungen und Entdekkungen zur unverzichtbaren Grundlage jener elektronischen Musik erhebt, welche dem Konzept einer → Neuen Musik verpflichtet ist:

Elektronische Musik u. Automatik (ibid.): Solche neue Musik... *erzeugt* erst... neues Denken und Fühlen. Auf solchem durch neue Musik erzeugten Denken und Fühlen können sich dann wieder Erfahrungen aufbauen, Lernprozesse. Aber der Prozeß der Erneuerung geht ständig voran; es kommt beständig ein unvorhersehbarer Zuwachs an Unbekanntem ans Licht dank einiger schöpferischer Menschen, die einen sechsten Sinn dafür haben, *wo* und *wie* sich Unbekanntes aufspüren läßt; die es sich nicht zur Aufgabe gemacht haben, das Neue zu *erschaffen*, sondern es zu *ermöglichen*, es geschehen zu lassen...; die prospektiv arbeiten; für die das Experiment... eine permanente Bedingung ist (234).

Weitergehend kann der Begriff auch aus dem Bereich der elektronischen Musik gelöst werden. So wendet sich Stockhausen 1961/62 gegen den pejorativen Wortgebrauch und setzt generell das „Experiment" und die ästhetisch herausragende „schöpferische Leistung" ineins:

Vorschläge, in: *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. II (Köln 1964): Bedenklich ist die Degradierung des Wortes ‚Experiment' im Zusammenhang mit Musik. Jede schöpferische Leistung von Rang ist ein Wagnis, ein Experiment. Musiker müssen genau so, wie Erfinder

und Konstrukteure in anderen Bereichen, experimentieren können... (238).

Stockhausens Äußerungen geben nicht nur einerseits Auskunft darüber, daß der Komponist elektronischer Musik sich als Klangforscher versteht. Der in den beiden zuletzt zit. Belegen mit dem Begriff des mus. Experimentes verknüpfte ästhetische Anspruch wirft andererseits auch ein bezeichnendes Licht darauf, in welch starkem Maße das Komponieren im 20. Jh. vom Streben nach mus. Neuem dominiert wird, von dem nicht nur Stockhausen sich leiten läßt.
G. Ligeti charakterisiert dementsprechend 1967 seine kompositorische Arbeit als stete Suche nach Neuem und unterstreicht die Einmaligkeit des „Experimentes", das in der Wiederholung seine ästhetische Originalität einbüßt:

Interview mit J. Häusler (20. 10. 1967), in: O. Nordwall, *György Ligeti* (Mainz 1971): Ich könnte sagen: etwas zu machen, was schon da war, ist für mich uninteressant. Wenn etwas Neues experimentiert wurde und man ein Ergebnis hat, dann lohnt es sich nicht, dasselbe Experiment wieder zu machen. Das wäre so wie ein Schüler, der zuhause die Chemie-Experimente aus der Schule noch einmal macht, das ist reine Bastelei (128).

Auch L. Berio, der 1958 noch der streng eingegrenzten Begriffsbedeutung folgte und die Realisation seines *Omaggio a Joyce* (1958) als „experimentell" kennzeichnete, da er mit diesem Werk wie in einer naturwiss. Versuchsfolge Schritt für Schritt eine neue Verbindung von Dichtung und Musik mit den Mitteln der elektronischen Musik verwirklicht hatte –

Musik u. Dichtung – eine Erfahrung, in: Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik II (Mainz 1959): Mit Hilfe dieser Mittel habe ich versucht, experimentell eine neue Möglichkeit zu verifizieren, die Lesung eines dichterischen Texts mit der Musik zusammenzubringen...
Das Experiment habe ich so angeordnet, daß ich eine in Graden fortschreitende *musikalische* Entfaltung ausschließlich verbaler Elemente versuchte, dargeboten durch eine Frauenstimme, die einen poetischen Text liest (aus d. Ital. v. H.-Kl. Metzger, 37 f.) –,

verwendet 1968 das Begriffswort in einem allgemeineren Sinne; er kommentiert den dritten Teil seiner *Sinfonia* (1968) im Programmheft zur New Yorker Uraufführung als „die wohl ‚experimentellste' Musik", die er je geschrieben habe, um damit auf die ästhetische Neuartigkeit des kompositorischen Collageverfahrens, das diesem Teil zugrundeliegt, hinzuweisen:

Wiederabdruck als Text zur Schallplattenaufnahme der *Sinfonia* (CBS S 34-61079): Section III of *Sinfonia*... is perhaps the most „experimental" music I have ever written.

H. Pousseur stellt 1970 fest, jeder zeitgenössischen Musik, die Neues hervorbringe und dabei kompositorische Probleme löse oder noch ungelöste aufzeige, gebühre heute das Prädikat experimentell:

Fragments théoriques I sur la musique expérimentale (Brüssel 1970): Je pense d'abord que toute musique vivante, se caractérisant toujours par quelque apport nouveau, par la solution certes mais aussi tout d'abord par l'affrontement de quelque problème irrésolu..., je pense que toute musique vivante est aussi toujours une musique expérimentale (15).

*

Exkurs: Auch in der Dichtung werden insbesondere seit etwa 1950 Werke, in denen analog naturwissenschaftlicher Denkmodelle und Methoden ein Vorstoß in bislang unbekannte, zu erprobende Sprach- und Sinngefüge unternommen wird, mit dem Attribut experimentell ausgezeichnet. Schon B. Brecht charakterisierte 1939 die von ihm entwikkelte Form des epischen Theaters als „experimentell" (*Über experimentelles Theater*, in: *Schriften zum Theater* III, Ffm. 1963, 79 ff.), da hier wie im wiss. Versuch gesellschaftlich noch Unerforschtes modellhaft geprüft werde; sein Antipode G. Benn beschrieb sich selbst 1943/44 als einen „experimentellen Typ, der einzelne Inhalte und Komplexe zu geschlossenen Formgebilden führt" (*Doppelleben*, in: *Autobiographische u. vermischte Schriften*, Gesammelte Werke IV, Wiesbaden 1961, 128 f.), und Fr. Dürrenmatt behauptete 1954/55, die Kunst der Gegenwart bestehe prinzipiell „aus Experimenten und nichts ausserdem, wie die heutige Welt selbst" (*Theaterprobleme*, Zürich 1967, 21).
Am nachdrücklichsten und einseitigsten jedoch hat M. Bense in informationstheoretischen Begriffen *Über experimentelle Schreibweisen* reflektiert und diese – teilweise auch mit dem Computer – praktiziert, indem er die Worte als reines Material ansieht, deren semantischer Gehalt unberücksichtigt bleiben soll: „Methodisches Schreiben bewußter Poesie in einer gewissen Feindschaft zur Außenwelt des Worts ist der Sinn eines jeden poetischen Algorithmus und ein Stilmerkmal der experimentellen Schreibweise" (*Theorie d. Texte*, Köln 1962, 148). Der Auffassung Benses, wenn auch nicht immer in gleicher Radikalität die Autonomisierung des Sprachmaterials vorantreibend, haben sich eine Reihe von Autoren angeschlossen, die als typische Vertreter der „experimentellen Literatur" gelten, wie J. Becker, Chr. Bezzel, E. Gomringer, H. Heißenbüttel, E. Jandl, Friederike Mayröcker, Fr. Mon, G. Rühm und R. Wolf.
Aber nicht nur Musik und Dichtung treffen sich nach 1950 in der Berufung auf den Begriff des Experimentes, sondern der Einfluß naturwiss. Praktiken und Begriffe auf die Kunst erweist sich als eine intermediale Tendenz.
Innerhalb der bildenden Kunst, deren „Experimentalperiode" laut R. Hausmann mit dem Futurismus, dem Kubismus und der abstrakten Kunst begonnen hat (*Die Kunst u. d. Zeit*, 1921; zit. nach: *Raoul Hausmann. Retrospektive*, Katalog 4/1981 d. Kestner-Ges. Hannover, 48), umschreibt Fr. Nake die Herstellung seiner Computer-Graphik als „ästhetisches Experiment" (*Künstliche Kunst*, in: *Kunst u. Kybernetik*, Köln 1968, 136); B. Klüver und R. Rauschenberg gründen 1966 in New York die Vereinigung *Experiments in Art and Technology*, deren Zielsetzung es ist, „to catalyze the inevitable active involvement of industry, technology, and the arts" („die unvermeidliche aktive Verwicklung von Industrie, Technologie und den Künsten herbeizuführen"), wie es 1967 im Vorw. ihres ersten Rundschreibens heißt (abgedruckt in: D. Davis, *Vom Experiment zur Idee*, Köln 1975, 161).
In nahezu allen kulturellen Bereichen findet sich das Attribut experimentell, werden Komposita wie „experimentelles Theater" (Antitheater oder absurdes Theater E. Ionescos oder S. Becketts) und „Experimentalfilm" (Filme der Fluxus-Bewegung; vgl. unten *Exkurs* nach IV. (4)) verbreitet. Hierdurch droht, wie auch in der Musik (vgl. unten III. (4)), seit etwa Mitte der sechziger Jahre „experimentell" zu einem bloßen Modewort disqualifiziert zu werden, wenn es allzu sorglos auf unterschiedlichste Erscheinungen gemünzt wird, die sich nur darin berühren, daß sie mehr oder weniger neu sind oder Neuartiges versuchen.

Lit.: H. Schwerte, Der Begriff d. Experiments in d. Dichtung, in: Lit. u. Geistesgesch., Bln 1968; H. Schwimmer, Experimentelle Lit. heute, Neue Musik, Sondernr. (Kunstprogramm Olympische Spiele München 1972); Vom „Kahlschlag" zu „movens". Über d. langsame Auftauchen experimenteller Schreibweisen in d. westdtsch. Lit. d. fünfziger Jahre, hg. v. J. Drews, München 1980.

*

(3) Eine wiederum eher METAPHORISCHE BEGRIFFSAUFFASSUNG inauguriert 1955 J. Cage, der als „experimental" EINE KOMPOSITORISCHE AKTION, DEREN ERGEBNIS UNBEKANNT IST, bezeichnet:

Experimental Music: Doctrine, in: *Silence* (London 1968): Where... attention moves towards the observation and audition of many things at once, including those that are environmental – becomes, that is, inclusive rather than exclusive – no question of making, in the sense of forming understandable structures, can arise (one is tourist), and here the word „experimental" is apt, providing it is understood not as descriptive of an act to be later judged in terms of success and failure, but simply as of an act the outcome of which is unknown (13).

Im Gegensatz zum Begriff des exakten naturwiss. Experimentes, das stets zur Kontrolle eines bislang Unbekannten aufgrund rationaler Durchdringung verhelfen soll, versteht Cage – im Anschluß an die etymologische Wurzel ‚(gewagtes) Unternehmen mit ungewissem Ausgang' – unter „experimental" das mus. Zufällige, Unerwartete, Ungeordnete.
1937 hatte er mit dem Ausdruck „experimental music" noch auf die naturwiss. Wortbedeutung angespielt, als er für eine zukünftige Musik, in der mit Hilfe neuer Kompositionsmethoden und elektrischer Klangerzeuger neben harmonischem auch geräuschhaftes Material gleichberechtigt einbezogen sowie eine diesem Ziel adäquate, eigenständige Form entwikkelt werden solle, die systematische Erforschung neuartiger, für das 20. Jh. spezifischer Materialien und Produktionsweisen zur Voraussetzung erhob:

The Future of Music: Credo (ibid.): Before this happens, centers of experimental music must be established. In these centers, the new materials, oscillators, turntables, generators, means for amplifying small sounds, film phonographs, etc., available for use. Composers at work using twentieth-century means for making music (6).

Deutlich zeichnet sich in diesem Passus eine Verwandtschaft zur oben dargestellten Sammelbezeichnung experimentelle Musik (vgl. III. (2) (a)) ab, ebenso wie in einem anderen Text Cages aus dem Jahre 1939, in dem er auf die damalige Situation der Schlagzeugmusik eingeht. Er verbindet dort mit dem Begriff des Experimentes das Postulat, das Klangarsenal für Schlagzeugkompos. durch Erprobung aller nur denkbaren Klangquellen zu erweitern:

Goal: New Music, New Dance, (ibid.): Experiment must necessarily be carried on by hitting anything – tin pans, rice bowls, iron pipes – anything we can lay our hands on (87).

Doch 1955 nimmt Cage dem Begriff des Experimentes den zuvor damit verknüpften systematischen und theoretischen Anspruch und verleiht ihm die eingangs skizzierte metaphorische Bedeutung, die er dadurch noch bekräftigt, daß er jegliche mentalen Vorstellungen von der „experimental action" ausschließen will, um so unmittelbar zu den „Dingen", zur praktischen Naturerfahrung vorzudringen:

op. cit.: An *experimental* action, generated by a mind as empty as it was before it became one, thus in accord with the possibility of no matter what, is... practical. It does not move in terms of approximations and errors, as „informed" action by its nature must, for no mental images of what would happen were set up beforehand; it sees things directly as they are: impermanently involved in an infinite play of interpenetrations. Experimental music – (15).

Cages neue Begriffsprägung ist eingebettet in seine spezielle Lebensphilosophie, die Anregungen aus dem Zen-Buddhismus mit dem Ideal einer Umsetzung politischer in mus. Anarchie (indeterminierte Einzelteile, keine fixierten übergeordneten Relationen) in sich vereint. Mit der absichtslosen „experimental action" soll der Komponist in unverfälschte Nähe zur Natur gelangen, indem seine subjektiven Intentionen hinter die reine Erkenntnis des wahren Lebens zurücktreten; er soll sich einer Beeinflussung der Klänge, die er hervorbringt, enthalten, wofür die kompositorische Arbeit mit dem chinesischen Orakelbuch *I Ging* und mit zufällig produzierten Zahlentabellen oder die Transkription schadhafter Unregelmäßigkeiten im Papier in einen Notentext hilfreiche Verfahrensweisen sein können, wie Cage 1957 berichtet:

Experimental Music, (ibid.): Those involved with the composition of experimental music find ways and means to remove themselves from the activities of the sounds they make. Some employ chance operations, derived from sources as ancient as the Chinese *Book of Changes*, or as modern as the tables of random numbers used also by physicists in research. Or... the interpretation of imperfections in the paper upon which one is writing may provide a music free from one's memory and imagination (10).

Während hier die Zufallsoperationen Bestandteil des Kompositionsprozesses sind, integriert Cage andererseits auch einen Unbestimmtheitsfaktor in die mus. Aufführung selbst, den er 1959 als augenscheinlich noch fruchtbringender bewertet. Dies geht jedenfalls aus seiner Definition einer „experimental action" hervor, die er bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt vorträgt, womit seine Begriffsauffassung in Europa bekannt wird; zugleich faßt er alle in den Jahren zuvor entwickelten Teilaspekte seines metaphorischen Begriffs nochmals zusammen:

History of Experimental Music in the United States, (ibid.): What is the nature of an experimental action? It is simply an action the outcome of which is not foreseen. It is therefore very useful if one has decided that sounds are to come into their own, rather than being exploited to express sentiments or ideas of order. Among those actions the outcomes of which are not foreseen, actions resulting from chance operations are useful. However, more essential than composing by means of chance operations, it seems to me now, is composing in such a way that what one does is indeterminate of its performance (69); dtsch. Übers. v. H.-Kl. Metzger als *Zur Gesch. d. experimentellen Musik in d. Vereinigten Staaten*, in: Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik II (Mainz 1959): Was ist das Wesen einer experimentellen Aktion? Eine solche ist schlicht eine Aktion, deren Ergebnis nicht vorausgesehen wird. Ihr kommt es sehr zustatten, wenn man entschieden hat, daß Klänge zu sich selber kommen sollen, anstatt für den Ausdruck von Gefühlen oder Ordnungsvorstellungen ausgebeutet zu werden. Unter den Aktionen, deren Ergebnisse nicht vorauszusehen sind, sind solche, die aus Zufallsoperationen resultieren, von Nutzen. Gleichwohl, wesentlicher denn das Komponieren vermittels Zufallsoperationen ist, wie mir heute dünkt, Komponieren dergestalt, daß das, was man tut, die Aufführung indeterminiert läßt (48).

(4) Nach 1960 ist eine zunehmende BEGRIFFSAUSWEITUNG, EINHERGEHEND MIT DER VERMISCHUNG VON NATURWISSENSCHAFTLICHER UND METAPHORISCHER BEGRIFFSAUFFASSUNG, zu konstatieren.

Einen Ansatz hierzu birgt bereits 1959 die Stellungnahme H.-Kl. Metzgers, mit der er Cages metaphorischen Begriff des mus. Experimentes propagieren und gleichzeitig der naturwiss. motivierten Sammelbezeichnung experimentelle Musik (vgl. oben III. (2) (a) u. (b)) ihre Berechtigung absprechen will. Dabei suggeriert seine Interpretation der mus. Konzeption Cages im Sinne einer „Versuchsanordnung" eine vom naturwiss. Begriff des Experimentes herrührende systematische Intention, die Cage als überflüssigen – da eine spontane „experimental action" hemmenden – theoretischen Ballast gerade hatte abwerfen wollen:

Gescheiterte Begriffe in Theorie u. Kritik d. Musik, in: *Ber./Analysen*, Die Reihe V (Wien 1959): Die Rede von der experimentellen Musik aber... könnte allein ein Komponieren meinen, das seinen eigenen Voraussetzungen nach Versuchsanordnung ist und daher seine Ergebnisse, wie sie sich bei der Aufführung einstellen, nicht voraussehen kann. Cages Klavierkonzert etwa und sein „Music Walk"... mögen experimentelle Werke in diesem Sinne genannt werden. Mit allem Nachdruck jedoch ist darauf hinzuweisen, daß unter den bis heute in die Öffentlichkeit gelangten elektronischen Kompositionen keine einzige experimentelle sich findet; sind der Realisation oder gar der Konzeption dieser Werke bisweilen langwierige Studioexperimente vorausgegangen, so eben um mit Sorge zu vermeiden, daß die Stücke selber experimentell gerieten (47).

Auch D. Schnebel gibt sich 1965 als Verfechter der Kunstauffassung Cages zu erkennen, bringt aber wenigstens andeutungsweise das Eigentümliche einer „experimental action", nämlich den Verzicht auf eine absichtsvolle kompositorische Vorplanung, die durch das mus. Resultat „Bestätigung" erheischt, zur Sprache:

Die kochende Materie d. Musik – John Cages experimentelle Formen, in: *Denkbare Musik* (Köln 1972): [Cage] bezieht einen durchaus gegenwärtigen Platz und begibt sich von da ins Unbekannte, ohne auf solcher Expedition bisher übliche Wegrichtung einzuhalten – sie wird vielmehr vom Novum und seiner Lockung empfangen. Solches Vorgehen ist experimentell, will freilich keine Bestätigung, sondern das, was man noch nicht kennt – und hat (144).

Während Metzger und Schnebel das Prädikat experimentell allein den Zufallskompos. Cages vorbehalten, subsumiert Fr. Döhl 1965 auch die in Europa entstandene Aleatorik (→ *Aleatorisch, Aleatorik*), zurückverweisend auf Stockhausens *Zeitmaße* (1955–56), jener „Zufallsmusik", welche „von ihren Vertretern auch ‚experimentelle Musik' genannt" werde (*Wege d. Neuen Musik. Zur Entwicklung d. seriellen, elektronischen und experimentellen Musik*, NZfM CXXVI, 1965, 107a).

R. Stephan geht in seiner Bestandsaufnahme *Über d. Bedeutung d. Experiments in d. zeitgenössischen Musik* (ÖMZ XXVII, 1972) zunächst von jener terminologischen Übereinkunft aus, der gemäß die elektroakustische Musik, „namentlich in Frankreich, zusammenfassend als experimentelle Musik bezeichnet" und „als selbständige Musikart von eigener ästhetischer Relevanz" angesehen wird:

Die experimentelle Musik kennt zunächst einmal zwei Gattungen: musique concrète... und elektronische Musik (528).

Danach bestätigt er die metaphorische Begriffsauffassung und stellt anschließend – wie schon Döhl 1965 – auch die europäische Aleatorik in den Kontext der Zufallsoperationen Cages:

Die Aufführung einer solchen Komposition wird tatsächlich zu einem Experiment, zu einem Experiment, dessen Ergebnis und Ausgang unbestimmt ist.
Das gilt in gewisser Weise auch bereits für die Werke aus den Fünfzigerjahren, die man unter dem Begriff der aleatorischen Musik zusammenfaßt... (532).

Mit Blick auf den Gegensatz, der sich solchermaßen zwischen den Konzeptionen (naturwiss. fundierter) kompositorischer Determination (wie in der elektronischen Musik) einerseits sowie rigoroser mus. Unbestimmtheit (im Sinne Cages) andererseits unter dem Signum des Experimentellen in der Musik nach 1950 auftut, erwähnt Stephan als zwei weitere exemplarische Bereiche, die experimentell genannt werden, die improvisierte Live-Elektronik und die Computer-Musik:

Es gibt heute schon so etwas wie Improvisation am Regler, und manche Musiker, etwa Stockhausen, sind darin Meister. Diese Art von improvisierter Experimentalmusik ist das Gegenteil der... Computer-Musik...; die Computer-Musik reflektiert den Stand unserer Erkenntnis über das Tonmaterial und die Tonsatzregeln: mit Hilfe des Digitalrechners kann Musik analysiert und dann mit Hilfe der erkannten Gesetzmäßigkeiten neue, ähnliche, durch die Apparatur synthesiert werden...
Hier erfüllt das künstlerische Experiment eine wissenschaftliche Aufgabe (ibid.).

Stephan spricht mit der Gegenüberstellung dieser beiden grundverschiedenen Positionen ein Problem an, das sich seit etwa der Mitte der sechziger Jahre auch schon in allgemeiner gehaltenen Äußerungen von Stockhausen, Ligeti, Berio oder Pousseur (vgl. oben III. (2) (b)) abzeichnete und nun vollends hervortritt: Der Begriff des mus. Experimentes wird zusehends weiter, vieldeutiger und unschärfer und droht aufgrund einer bedeutungsmäßigen Überfrachtung seine Konturen zu verlieren.

So widmet M. Nyman den größten Teil seines Buches *Experimental Music* (New York 1974) der von Cage initiierten indeterminierten Musik. Wenn er jedoch zum Schluß diesen Komplex um die „minimal music" (LaMonte Young, T. Riley, St. Reich und Ph. Glass) erweitert und solches Vorgehen mit der „Grenzenlosigkeit" begründet, die beiden Musikarten eigen und zudem das bezeichnendste Kriterium für den Begriff experimentelle Musik sei, bekommt seine Interpretation einen recht eigenwilligen Ton:

One single word might sum up what appears, on the surface at least, to be the most significant quality of experimental music: limitlessness (119).

Demgegenüber bringt W. Gieseler 1975 den Begriff des Experimentes mit im weitesten Sinne kompositionstechnischen Novitäten sowie Neuerungen auf dem Gebiet der (elektronischen) Klangerzeugung und -veränderung während der sechziger Jahre in Verbindung:

Kompos. im 20. Jh. (Celle 1975): Das *Experiment* bestimmt weitgehend die Musik der sechziger Jahre, ob es sich um die Problematik der „offenen Form" handelt (Prozeßcharakter der Musik, Integration des Zufalls) oder um das Erfinden

neuer Klangerzeuger und neuer Spielmodelle (KAGELS „Musikalisches und instrumentales Theater") oder um Collagetechniken (B. A. ZIMMERMANN) oder um Anregung aus dem visuellen Bereich („Multimedia-Kunst"). Von der elektronischen Musik her beeinflußt, gibt es einen ganzen Katalog von neuen Möglichkeiten: Die Verbindung elektronischer und instrumentaler Musik, die freie Improvisation eines Ensembles in Rückkopplung auf elektrisch transformierten Klang (in Live-Elektronik), die Veränderung eines stehenden Klanges durch Addition und Subtraktion von Teiltönen, die unendliche Ausdehnung eines einzelnen Klanges wie auch umgekehrt die elektronisch mögliche zeitliche Raffung eines ganzen musikalischen Ablaufs auf einen Punktklang, die Beherrschung der kontinuierlichen dynamischen Skala vom extrem Leisen zum extrem Lauten und der Raum als Parameter der Komposition. (Diese Aufzählung stammt von STOCKHAUSEN [vgl. *Texte zur Musik 1963–1970*, Köln 1971, 222–229].)
Hinzu kommt die Forderung nach Integration und Symbiose verschiedenster Stile (alt-neu, europäisch-außereuropäisch) (31 a).

Zwar grenzt Gieseler im Kontext seiner näheren Ausführungen zur „offenen Form" den Begriff auf den formalen Bereich ein und kann so präzisieren:

Das Wort von einer *experimentellen Musik* hat hier seinen besonderen guten Sinn: Experimente mit neuen Materialien, mit neuen strukturellen Verknüpfungsmöglichkeiten kulminieren immer in der Frage nach der Form... (139 b).

Doch ist es von seinem anfangs aufgestellten Katalog kein allzu großer Schritt mehr bis zu jener wahllosen Pauschalierung, der Schnebel 1976 verfällt:

Über experimentelle Musik u. ihre Vermittlung (Melos/NZ II, 1976): Das, was man gemeinhin experimentelle Musik nennt, gibt es in Europa seit dem 2. Weltkrieg (461 a).

Schnebel zählt nahezu alle Tendenzen der Musik nach 1950 unter den Begriff experimentelle Musik: „Musique concrète", „Elektronische Musik", „Musik im Raum"; seit 1960: „Experimentelle Instrumentalmusik" (neuartige Klangproduktion und Musik mit szenischen Momenten), „Neodadaismus" (Fluxus), „Improvisationsmusik", „instrumentales Theater", „Musik mit ungewöhnlichen Klangerzeugern", „Experimentelle Gestaltung der Zeit" (Cages Zufallsoperationen), „Aktionskompositionen und Environments", „Kommunikative Musik" (Intensivierung des emotionalen Kontakts der Spieler untereinander sowie mit dem Publikum), „Politische Musik", „Meditative Musik", „Multimediale Musik" (461 b–464 a) – die Konkretheit des Begriffs wird in eine bloße Aneinanderreihung von Schlagworten aufgelöst; die Bezeichnung experimentell läuft Gefahr, zur modischen Leerformel, synonym mit Vokabeln wie modern, avantgardistisch oder revolutionär, herabzusinken, wofür folgender Satz signifikant ist:

Im Grunde ist alle Musik experimentell, die vorangeht, Neues sucht, also aus herausgefahrenen Bahnen heraus will, oder auch bloß von ihnen abweicht (464 b).

Die bislang letzte Modifikation des naturwiss. fundierten Begriffs der experimentellen Musik, wie er nach 1950 entwickelt worden ist, hat 1978 in einem verschlungenen Diskurs über die Dialektik des Neuen und des Alten W. Rihm versucht. Er plädiert, getreu der Abkehr zahlreicher Komponisten seiner Generation von den Zielen unbedingter mus. Innovation und materialbewußten Komponierens, die für die Tradition der Neuen Musik im 20. Jh. leitend waren, für eine psychologisch gefärbte Umdeutung des Begriffs, die in Einklang mit der von ihm vertretenen subjektiv-expressionistischen Kompositionshaltung steht:

Der geschockte Komponist, in: *Ferienkurse '78*, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik XVII (Mainz 1978): Das Phänomen Innovation ist in der Musik unmöglich... Innovation setzt voraus, daß es absolut Neues gäbe. Es gibt aber nur relativ Neues. D. h. alles, was neu an einer Musik ist, muß keine Entsprechung in der Musik besitzen, und weiter: Alles, was neu ist, ist es in Bezug auf Voriges, also relativ. Neue Musik in solchem Selbstverständnis ist aber dann: reagierende Kunst, wenn nicht reaktionäre. Das führt zu einer Neubewertung des Experimentellen. Experimentell kann deshalb nicht weiter der Umgang mit Material sein. Experimentell muß der Mensch selber werden, der mit dem Material umgeht (42 f.).

Rihms Begriffsbestimmung weist eine deutliche Parallele zum „roman expérimental" E. Zolas (vgl. oben *Exkurs* nach II. (2)) auf. Der Unterschied besteht darin, daß Zola die Protagonisten des Romans, Rihm dagegen den produzierenden Künstler selbst zum Gegenstand eines „raisonnement expérimental" machen will:

Was heißt denn Komponieren und Komponistsein auch? Es heißt auch, das Leben in seinen Krisenmomenten stillstehen lassen, diese zu formulieren und eine eigenartige Erfüllung im Vermitteln dieser geronnenen Lebenszeit zu finden. Voraussetzung wäre dazu eine experimentelle Existenz, die mit sich und nicht mit irgendwelchem Material experimentiert (45).

Die terminologische Unsicherheit, die sich aufgrund der zunehmend beliebiger gewordenen Verwendung des Ausdrucks experimentelle Musik verbreitet hat, dokumentiert besonders eindringlich 1976 ein Lexikonart., den M. Philippot verfaßt hat. Er leitet damit ein, daß die Bedeutung der in den zurückliegenden zwanzig Jahren aufgekommenen Bezeichnung inzwischen vage und nicht mehr eindeutig bestimmbar sei. Sodann zählt Philippot zunächst vier Bereiche auf, in denen der Begriff des mus. Experimentes Geltung habe – bei der Erforschung des mus. Materials, der Kompositionstechniken, des Musikwerkes und der mus. Analyse –, erwähnt fünftens den Komplex der Zufallsmusik und der Improvisation, und erst zum Schluß kommt er auf jene, einst selbstverständliche und primäre Begriffsbedeutung zu sprechen, von der er selbst 1960 nur unter ausdrücklicher Erläuterung hatte abweichen können (vgl. oben III. (2) (a)), daß nämlich der Ausdruck experimentelle Musik eine Sammelbezeichnung für die unterschiedlichen Ausprägungen der elektroakustischen Musik sei:

Dictionnaire de la musique, hg. v. M. Honegger, Bd. I: *Science de la musique* (Paris 1976). *EXPÉRIMENTALE (Musique)*. Bien que cette expression ait été beaucoup employée au cours des deux dernières décennies, son sens n'a jamais été clairement défini... Ce que l'on peut appeler expériences en musique englobe donc un nombre considérable d'activités: 1° recherches sur les matériaux (sons) aptes à être utilisés pour faire de la musique (mus. concrète, électronique, synthèse et analyse des sons par l'ordinateur ou autres machines, extension de l'acoustique musicale et de l'électro-acoustique); 2° recherches sur les techniques d'écriture musicale, applications de l'informatique à la musique, formalisation

des règles des divers types d'écriture (harmonie, contrepoint, dodécaphonisme...); 3° recherches sur la composition musicale proprement dite, analyse du message musical, applications de la théorie de l'information; 4° recherches avancées en analyse musicale et en musicologie, analyse des styles, transcriptions automatiques de tablatures, applications de méthodes mathématiques à l'analyse musicale; 5° toutes sortes de manifestations musicales ayant un relatif caractère d'inédit et de nouveauté (mus. aléatoires diverses, „happenings" musicaux, improvisations collectives, etc.). Dans un sens restrictif, on a parfois tendance à réserver l'expression m. e. aux diverses mus. électro-acoustiques (362b).

(5) Nicht zuletzt erweist auch die ÜBERNAHME DES BEGRIFFS IN DIE MUSIKLITERATUR DER DDR seine ständig gewachsene Faszination auf das Musikdenken heute.
Zwar hatte H. Eisler 1931 die „neue Phase", welche die Arbeitermusikbewegung erreicht habe, nachdrücklich durch „das planvolle Experimentieren" charakterisiert (*Fortschritte in d. Arbeitermusikbewegung*, in: *Musik u. Politik. Schriften 1924-1948*, Lpz. u. München 1973, 113), mit dem, wie er 1935 ausführt, eine für das Proletariat nützliche Musik entwickelt werden könne und müsse:

Einiges über d. Verhalten d. Arbeitersänger u. -musiker in Deutschland, in: *op. cit.*: Das Proletariat bietet den Künstlern nach Ergreifung der Macht nicht nur Befreiung des Schaffens von den Marktverhältnissen des Kapitalismus, sondern verlangt von ihnen Experimentieren. Denn nur durch Experimentieren kann man das Richtige, das ist das für die Interessen des Proletariats Nützliche, finden (259).

Doch war nach dem 2. Weltkrieg in der ideologischen Auseinandersetzung zwischen Ost und West in der DDR bis etwa zur Mitte der sechziger Jahre der Begriff des Experimentes vorwiegend gleichbedeutend mit einer gesellschaftlich ziellosen, abstrakten Erprobung neuartigen mus. Materials und neuer Kompositionsmethoden. In diesem Sinn bemängelt Eisler 1961 an den „Experimenten elektronischer, serieller Musik und dergleichen", daß mit ihnen lediglich „Handwerklerei" betrieben, nicht aber „eine neue Kultur" angestrebt werde (*Aus d. Notizen eines Komponisten*, in: *Materialien zu einer Dialektik d. Musik*, Lpz. 1973, 292), und ähnlich ist für S. Köhler 1966 das „extreme Experimentieren" kennzeichnend für die Dekadenz des reaktionären „spätbürgerlichen Musikschaffens" (Art. *neue Musik*, in: *SeegerL*, Lpz. 1966, II, 206a f.). Andererseits beruft sich Köhler im selben Lexikonart. aber auch auf „Kühnheit und Experiment" als die vorbildlichen Merkmale des „sozialistischen Musikschaffens", mit denen die gesellschaftlich relevanten „großen Themen der Gegenwart" gestaltet werden müßten (II, 207a).
Diese Tendenz, den Begriff des mus. Experimentes als positives Kriterium auch der Musikentwicklung in der DDR aufzugreifen, setzt sich in den siebziger Jahren verstärkt fort. So zitiert D. Uhrig in seiner Monographie *Johannes Paul Thilman – Persönlichkeit u. Werk* (in: *Sammelbände zur Musikgesch. d. Deutschen Demokratischen Republik* III, Bln 1973) einen bislang unveröff. Brief des Komponisten, in dem jener zum kulturpolitisch programmatischen Titel seiner Kompos. *Wandlungen für Klavier* (1963) Stellung nimmt:

Der Name Wandlungen ist von mir aus folgendem Grunde gewählt worden: Ich selbst wollte mich „wandeln", weil ich etwa nach 1961 die Auffassung gewann, daß die Tonsprache, die ich bisher verwendete, nicht mehr genügte, um die Dialektik unserer Zeit wahrheitsgemäß und „entsprechend" wiederzugeben. Ich begann also mit einigen „Experimenten" oder „Studien", weil ich bestimmte Dinge erproben wollte, die mich auf den Weg bringen sollten (108).

Auch wenn es sich bei der „Wandlung", von der Thilman spricht, nur um eine relativ vorsichtige Modifikation herkömmlicher Kompositionstechniken handelt, deutet sich doch eine Richtung an, in die das Aufgreifen des Begriffs „Experiment" weist: Ziel einer kulturpolitischen „Wandlung" in der DDR wird es, eine Lockerung der Doktrin des sozialistischen Realismus herbeizuführen, derzufolge zuvor die „Kompositionstechniken der kapitalistischen Staaten" – wie das serielle Komponieren, die musique concrète oder die Aleatorik – in Bausch und Bogen „als Träger bürgerlicher Ideologien gewertet und abgelehnt" wurden (W. Gonnermann, *Klaviermusik in d. DDR*, in: *op. cit.* IV, Bln 1975, 109); nicht mus. „Experiment", sondern mus. „Kommunikation" war nach dem 2. Weltkrieg die Zielsetzung für das Komponieren in der DDR gewesen:

Bedeutsam an diesen Bestrebungen war unter dem Eindruck der neuen gesellschaftlichen Verhältnisse die allgemeine Tendenz, die Musik als echtes zwischenmenschliches Kommunikationsmittel zu bewahren. Für Experimente war in dieser Entwicklungsphase noch keinerlei innere Neigung vorhanden (104).

Fr. Schneiders Publ. *Momentaufnahme. Notate zu Musik u. Musikern in d. DDR* (Lpz. 1979) markiert deutlich den gewandelten Standpunkt, der mittlerweile in der DDR zum Begriff des mus. Experimentes bezogen worden ist. „Offensichtlich begründet im Reifegrad der sozialen Verhältnisse und angeregt von einer flexibleren Kulturpolitik" (14) haben sich laut Schneider gegen Ende der sechziger Jahre Komponisten wie P. Dessau, E. H. Meyer, Fr. Geißler, G. Kochan, S. Matthus, R. Kunad, R. Bredemeyer, Fr. Goldmann, G. Katzer u. P.-H. Dittrich (44, Anm. 9) den im Westen entwickelten neuartigen Kompositionsverfahren zugewendet und selbst „stärkere experimentelle Bemühungen" (15) unternommen:

Auf dem Gebiet der Kammermusik sind die deutlichsten positiven Veränderungen auf dem Sektor der gemischt besetzten Ensemblemusik zu verzeichnen. Hier herrscht gegenwärtig die intensivste Experimentierlust... Unter Zurückdrängung konventioneller Besetzungen und Techniken werden neuartige Instrumentenkombinationen, Collagefakturen, nicht nur entwickelnde Dramaturgien, Musik unterschiedlichster Musiziersphären wie Jazz, exotische, klassische, Massenmusikelemente, vorfixierte und Live-Elektronik, vokale Phonetik, choreographische und szenische Effekte und anderes mehr einbezogen (39f.).

Freilich dürfen die Ausführungen Schneiders nicht als Plädoyer dafür ausgelegt werden, daß die Musik in der DDR sich nunmehr rückhaltlos unter Berufung auf den Begriff des Experimentes der westlichen Musikentwicklung angleichen solle. Mit Nachdruck weist er darauf hin, daß „in der Spätphase der bürgerlichen Musikkultur" die avancierten Formen „ihre Sinnfälligkeit vor allem auf das Feld einer gewissermaßen kompositorischen Heuristik, des technolo-

gischen, interpretatorischen und akustisch-perzeptiven Experimentierens reduziert" haben, was „als vermittelte Folge des mehr oder weniger freiwilligen Dispenses von weiterreichenden, gesellschaftlich relevanten Zwecksetzungen des Komponierens" zu betrachten sei (429). Schneider akzeptiert zwar die in der DDR „neu ausgebrochene Experimentierfreudigkeit – das ja eigentlich schlichtweg Notwendige und Natürliche –", bekräftigt aber andererseits die sich hieran anschließende pädagogische Aufgabe, den dadurch aufgedeckten „Dissens zwischen avancierter Musik und musikalischem Massenbedürfnis abzubauen"(430). Gleichwohl ist es bemerkenswert, wie eingehend Schneider über den Begriff des Experimentes reflektiert, denn es illustriert erneut das seit 1950 ständig angewachsene Gewicht, das dieser Begriff in der Musiklit. gewonnen hat, mit zwar jeweils unterschiedlichen Absichten verknüpft, aber doch relativ weit verbreitet.

IV. Den häufigen Gebrauch der Bezeichnung Experiment (bzw. experimentelle Musik) in der Musiklit. des 20. Jh. haben – insbesondere nach 1950 – KRITISCHE REFLEXIONEN ÜBER DEN BEGRIFF begleitet.

(1) Komponisten der seriellen Musik sehen sich zu einer ABWEHR DER PEJORATIVEN BEGRIFFSVERWENDUNG gezwungen, mit der ihre Werke als vorläufig und künstlerisch unzureichend abgewertet werden sollen (vgl. oben II. (3)).
So widersetzt sich P. Boulez 1955 in einer Polemik gegen jene engstirnigen Apologeten der Zwölftontechnik, die alle seriellen Erweiterungen als unmus. Auswüchse ablehnen, vehement der dabei auf die serielle Musik gemünzten Definition einer „musique expérimentale", die einer (vergeblichen) Disziplinierungsmaßnahme gleichkomme:

Expérience, autruches et musique (La Nouvelle Revue française III, 1955): Qu'est-ce que la musique expérimentale?
C'est une merveilleuse définition – nouvellement trouvée – qui permet d'enfermer dans un laboratoire permis, mais surveillé, toute tentative de corruption des mœurs musicales. Ayant ainsi circonscrit le danger, les bonnes autruches se rendorment, ne s'éveillant que pour trépigner furieusement, avec, au cœur, l'amère constatation des périodiques ravages de l'„expérience" (1174); dtsch. als *Der Vogel Strauß im Labor*, in: *Anhaltspunkte* (Stuttgart u. Zürich 1975): Was ist experimentelle Musik?
Eine wunderbare, neuerdings erfundene Definition, die es möglich macht, jeden Versuch zur Zersetzung der musikalischen Sitten in einem zwar geduldeten, aber überwachten Laboratorium hinter Schloß und Riegel zu halten. Nachdem solchermaßen die Gefahr gebannt ist, fallen die guten Straußenvögel wieder in Schlaf, aus dem sie nur aufwachen, um wild mit den Füßen zu stampfen, bitteren Groll im Herzen über die periodischen Verheerungen durch das ‚Experiment' (übers. v. J. Häusler, 141).

Als kompromißloser Verfechter einer produktiven mus. Poetik gibt Boulez angesichts der eklektizistischen Bewahrer der Zwölftonlehre das gegen ihn gewendete Etikett preis:

Dès lors que ces nabots débiles n'ont su faire que de pâles plagiats, inexpérimentaux, oh combien! qu'ils se taisent...
Il n'y a point de musique expérimentale: utopie chère; mais il y a une très réelle ligne de partage des eaux entre la stérilité et l'invention (1176); Solange diese kraftlosen Zwerge nichts anderes fertig bringen als blassen Abklatsch – unexperimentell, und wie! – sollten sie sich still verhalten...
Es gibt keine experimentelle Musik: dies ist eine freundliche Utopie; aber es gibt eine sehr klare Wasserscheide zwischen Sterilität und Erfindung (143).

In einem (wohl Ende 1965 verfaßten) Nachruf auf E. Varèse bekräftigt Boulez den Verzicht auf „vocables magiques ou ambigus" („magische oder zweischneidige Worte") wie „expérimental" (RM 1968, Nr. 265-266, 30; dtsch. in *op. cit.*, 382); zuvor schon hatte er selbst mit dem Ausdruck Experiment in abschätziger Weise versucht, die Produkte der mus. Graphik ins Lächerliche zu ziehen, da ihnen keine strukturelle Notwendigkeit zugrunde liege, sondern sie eher kalligraphischer Spielerei entsprüngen:

Sonate „que me veux-tu"? (Médiations 1964, H. 7): Nous avons vu déjà certaines expériences, où malgré le *dessin*, joli, le *dessein* louable, nous ne ressentons aucunement l'exigence de transfiguration imposée par une refonte de la structure (66); dtsch. als *Zu meiner Dritten Klaviersonate*, in: *Werkstatt-Texte* (Ffm. u. Bln 1972): Wir haben bereits einige Experimente gesehen, bei denen wir trotz der *Zeichnung*, der hübschen, der *Zeichnung* [sic! Es müßte heißen: *Absicht*], der lobenswerten, durchaus nicht den Eindruck bekamen, daß diese Umgestaltung zwingendes Erfordernis eines Strukturwandels sei (übers. v. J. Häusler, 168).

Auch L. Nono versteht 1961 die Bezeichnung experimentelle Musik hinsichtlich der elektronischen Musik als herabsetzend und vermutet hinter dem Insistieren auf solchem Wortgebrauch eine veraltete, womöglich reaktionäre Ästhetik:

Ohne Titel (La Biennale di Venezia XI, 1961): Perché ci si ostina nella formulazione „musica sperimentale"? Forse per una pigra schiavitù a categorie estetiche, costituenti oggi una remora, se non proprio un aperto dissenso, nella comprensione delle nuove capacità inventive-creative dell'uomo? (38); dtsch. als *Über elektronische Musik*, in: *Texte. Studien zu seiner Musik* (Zürich 1975): Weshalb besteht man auf der Bezeichnung „experimentelle Musik"? Vielleicht aus einer faulen Unterordnung unter ästhetische Kategorien, die heute eine Verzögerung, wenn nicht sogar einen offenen Widerstand gegen das Verständnis der neuen schöpferisch-gestalterischen Fähigkeiten des Menschen darstellen? (ed. J. Stenzl, 149).

(2) Bei den Autoren, die prinzipiell die Berechtigung des Begriffs des mus. Experimentes nicht leugnen, steht allerdings, und zwar besonders im umgangssprachlichen Wortgebrauch (vgl. oben III. (1)), in Frage, inwieweit als Experiment erachtete mus. Produktionen für ÖFFENTLICHE AUFFÜHRUNGEN geeignet sind.
E. Steinhard beurteilt 1924 A. Schönbergs Instrumentationen von J. S. Bachs Choralvorspielen *Schmücke Dich, o liebe Seele* und *Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist* (1922) als zwar gelungene, letztlich jedoch lediglich private Transkribierungsversuche, als „Experiment", dessen klangliches Ergebnis mithin nicht an die Öffentlichkeit gehöre:

Das Prager Musikfest (Der Auftakt IV, 1924): Soll ich die Wahrheit sagen, dann muß ich gestehen, in den Bachschen Choralvorspielen *Schönbergscher Bearbeitung* das gefunden zu haben, was ich erwartet habe: ein Experiment, das mit großem Können vorbereitet war. Aber man sollte derartige Kompositionen... nicht öffentlich zur Schau stellen (193).

Eine abweichende Ansicht vertritt 1931 Th. W. Adorno. Er bestimmt in einer kritischen Auseinandersetzung mit der risikoscheuen Programmpolitik auf den Musikfesten der Internationalen Ges. für Neue Musik gerade die Öffentlichkeit als Ort für das ,,Experiment. . ., das die vornehmste und beste Form der modernen musikalischen Veranstaltung bleibt" (*Musikstudio*, Anbruch XIII, 1931, 17a).
Von der gleichen Voraussetzung ist 1930 K. Weill ausgegangen. Nur sieht er sich mit dem speziellen Problem konfrontiert, daß wenig Aussicht bestehe, auf staatlich geförderten Musikfesten politisch motivierte Musikformen wie das Lehrstück – ,,Experimente. . ., in denen eine neue Technik als Ausdrucksmittel neuer Inhalte verwendet ist" – präsentieren zu können (*Musikfest oder Musikstudio?*, in: *Ausgewählte Schriften*, Ffm. 1975, 193). Er schlägt deshalb als adäquaten Aufführungsort für derartige ,,Experimente" finanziell und politisch unabhängige Privattheater vor, an denen in einem kleinen Rahmen die neuartigen Werke vor ihrer unmittelbaren Zielgruppe erprobt werden könnten:

Solche experimentellen Vorführungen wären reine Studio-Veranstaltungen, sie wären vorwiegend für den internen Gebrauch der Musiker, der Interessenten und Abnehmer bestimmt. . . (ibid.).

In Einklang mit der Etablierung des am naturwiss. Wortgebrauch orientierten Begriffs des mus. Experimentes (vgl. oben III. (2)) wird der zuvor umstrittene Anspruch auf Öffentlichkeit immer seltener angezweifelt. Im Gegenteil kommt H. Erpf 1954 im Vergleich mit der Naturwiss. zu dem Schluß, in der Musik erfülle die öffentliche Darbietung auch von Projekten, die noch nicht vollständig ausgereift sind, eine wichtige Kontrollfunktion:

Gegenwartskunde d. Musik (Mainz 1954): Die Naturwissenschaften, deren Arbeitsweise der Ausdruck [Experiment] entlehnt ist, geben fast immer nur die Resultate bekannt, bzw. die Experimente erst dann, wenn diese zu positiven Ergebnissen geführt haben. . . Gewiß müssen Musiker anders verfahren; sie haben ja noch einen Mitarbeiter, dessen Einfluß und Einwirkung nicht zu unterschätzen sind, nämlich – das Publikum! Aus diesem Grunde müssen auf unserem Gebiet Versuche und Experimente vor die Öffentlichkeit kommen (14).

Noch prononcierter plädiert K. Stockhausen 1961/62 für eine uneingeschränkte Transparenz jener künstlerischen Arbeit, welche unter der Prämisse des Experimentes steht:

Vorschläge, in: *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. II (Köln 1964): Musiker müssen genau so, wie Erfinder und Konstrukteure in anderen Bereichen, experimentieren können; es ist lächerlich, zu sagen, solche Experimente gehören hinter verschlossene Türen. Das ganze Experiment der Kunst muß für das Publikum offen sein (238).

Im Sinne einer Zusammenfassung der Diskussion über ‚Experiment und Öffentlichkeit' kann abschließend auf H. Vogt verwiesen werden, der 1972 zwischen dem ,,Experiment. . . unter Ausschluß der Öffentlichkeit" (kompositorische Studien in der ,,Werkstatt") und dem ,,öffentlichen Experimentalvorgang" (öffentlicher ,,Werkstattprozeß") unterschieden und so das Spektrum der möglichen Standpunkte prägnant umrissen hat (*Neue Musik seit 1945*, Stuttgart 1972, 160).

(3) Kontrovers sind die Meinungen auch darüber, ob aus einem Komponieren, das durch den naturwiss. Begriff des Experimentes charakterisiert ist (vgl. oben III. (2) (b)), ausnahmslos VOLLENDETE MUSIKALISCHE KUNSTWERKE resultieren müssen.
H. Eimert leugnet 1953 den Kunstwerkcharakter der elektronischen Musik, um herauszustreichen, daß hier zuerst einmal die Erforschung eines neuartigen mus. Materials im Vordergrund stehe:

Was ist elektronische Musik? (Melos XX, 1953): Elektronische Musik – das ist zunächst eine etwas voreilige Bezeichnung für eine Sache, die man im augenblicklichen Stadium als ein Experimentieren mit einem neuen musikalischen Rohstoff bezeichnen kann (1).

Doch bereits 1955 urteilt er geradewegs entgegengesetzt über die ersten in Köln realisierten elektronischen Kompos. (Eimert, *Glockenspiel* und *Etüde über Tongemische*; K. Goeyvaerts, *Kompos. Nr. 5*; P. Gredinger, *Formanten I und II*; H. Pousseur, *Seismogramme*; K. Stockhausen, *Studien I und II*):

Die sieben Stücke, in: *Elektronische Musik*, Die Reihe I (Wien 1955): Sie stellen keine Experimente dar, denn das Experiment schließt Musik aus (13).

Es ist offenkundig, daß Eimert nunmehr für die elektronische Musik Kunstwerkcharakter beansprucht und gleichzeitig vom Begriff des Experimentes Abstand nimmt, da letzterer einen einseitigen Akzent auf die technischen und naturwiss. Implikationen dieser Musik legt, was seinerzeit zahlreiche Gegner zum Anlaß feindseliger Attacken nahmen.
Demgemäß bekräftigt Eimert 1959 sein apodiktisches Urteil:

Probleme d. elektronischen Musik, in: *Prisma d. gegenwärtigen Musik* (Hbg 1959): Musik, sofern sie diesen Namen verdient, schließt das Experiment aus (150).

Freilich geht es Eimert nicht nur um eine generelle ästhetische Anerkennung, sondern darüber hinaus auch um eine ästhetische Höherbewertung der elektronischen Musik gegenüber der musique concrète, mit der in den fünfziger Jahren heftig um die Vormachtstellung im Bereich der elektroakustischen Musik gerungen wurde. Noch 1973 prägt diese Intention den Art. *Experimentelle Musik* im gemeinsam von Eimert u. H. U. Humpert verfaßten *Lexikon d. elektronischen Musik* (Regensburg 1973). Er beginnt mit der – recht sonderbaren – Aussage, die ,,Bestimmung" experimentelle Musik habe ,,vom naturwissenschaftlichen Begriff des Experiments die Vorstellung übernommen. . ., daß das, was aus Materie besteht, auch wieder in solche zerlegt werden könne" (85b). Anhand dieser Definition wird anschließend die elektronische Musik – ,,sie nahm nicht Klänge auseinander, sondern setzte sie zusammen" – ausgeklammert und die musique concrète, die ,,durch ständig variierte Zerlegungsversuche neue Klänge" erschloß, der ,,zu den nicht mehr zu tilgenden Klischeebegriffen" gehörenden und somit abwertenden Bezeichnung experimentelle Musik subsumiert (86b).

Hingegen qualifiziert Vl. A. Ussachevsky 1958 ausdrücklich und in positiver Absicht die amerikanische music for tape als experimentell, ohne allerdings damit ihre kommerzielle Verwertung auszuschließen, was – von amerikanischer in europäische Denkweise übertragen – darauf hinausläuft, daß er ihr gleichzeitig Kunstwerkcharakter zusprechen will:

The Processes of Experimental Music (Journal of the Audio Engineering Society VI, 1958): Only after the completion of the entire process of modification and organization is an experimental composition ready to enter the normal last stage of recording to become a commercial disc or a prerecorded tape (203 a).

L. A. Hiller und L. M. Isaacson wiederum betonen, daß sie mit der Computer-Kompos. ihrer *Illiac Suite* nicht auf die Herstellung eines Kunstwerks abzielten, sondern in erster Linie ein Forschungsdokument dafür vorlegen wollten, wie ein entsprechend programmierter Computer erstens einen strengen Kontrapunkt („Experiment No. 1"), zweitens einen Cantus-firmus-Satz („Experiment No. 2"), drittens neuartige Strukturen gemäß eines „zeitgenössischen Stils" („Experiment No. 3") und viertens eine völlig neuartige Musik („Experiment No. 4") herstellen kann:

Experimental Music (New York, Toronto u. London 1959): Computer output produced as a result of carrying out these four experiments was utilized to produce a four-movement piece of music we have entitled the *Illiac Suite for String Quartet*... Thus, it is important to realize when examining this score that our primary aim was not the presentation of an aesthetic unity – a work of art. This music was meant to be a research record – a laboratory notebook (5).

Einen extremen Standpunkt vertritt 1971 A. A. Moles. Ohne jede Einschränkung macht er die Berechtigung des Begriffs experimentelle Musik davon abhängig, ob diesem eine mus. „Forschungsmethode" korrespondiere. Er bezweifelt deshalb die Legitimität des Attributs experimentell für die elektroakustische Musik, die mittlerweile immer stärker ästhetische (und kommerzielle) Ziele verfolge, denn das mus. „Experiment" beanspruche keine „Werke" als Resultat:

Art et Ordinateur (Tournai 1971): Le terme de *musiques expérimentales*... a partiellement perdu sa signification. Il concerne maintenant un groupe, une aile marchande de la musique contemporaine plus qu'une méthode de recherche dans le domaine des sons musicaux. Cette musique est enregistrée, diffusée, elle donne lieu à des concerts et à des droits d'auteur. Elle a perdu en grande partie de son caractère expérimental... L'expérience... ne prétend pas conduire à des „œuvres" (206); dtsch. als *Kunst u. Computer* (Köln 1973): Der Ausdruck *experimentelle Musik*... hat seine Bedeutung teilweise verloren. Er betrifft heute eine Gruppe, einen Handelszweig der klassischen [sic! Es müßte heißen: zeitgenössischen] Musik eher denn eine Forschungsmethode auf dem Gebiet der musikalischen Klänge. Diese Musik wird aufgenommen, verbreitet, sie hat mit Konzerten und Autorenrechten zu tun. Sie hat weitgehend ihren experimentellen Charakter verloren... Das Experiment... stellt nicht den Anspruch, ‚Werke' zum Ergebnis zu haben (übers. v. Barbara Ronge, 216).

Dagegen haben 1966 bzw. 1972 Karkoschka und Stephan gefordert, alle mus. „Experimente" sollten „Kunstwerke" zum Endergebnis haben:

E. Karkoschka, *Das Schriftbild d. Neuen Musik* (Celle 1966): Vom wissenschaftlichen Experiment unterscheidet sich allerdings auch das abenteuerlichste Werk eines Komponisten dadurch, daß das künstlerische Ganze der Idee einer Materialerforschung übergeordnet bleibt (V);
R. Stephan, *Über d. Bedeutung d. Experiments in d. zeitgenössischen Musik* (ÖMZ XXVII, 1972): Es ist die Aufgabe von Experimenten, neue Erfahrungen zu vermitteln, ungenaue zu präzisieren, vorhandene Kenntnisse zu bereichern und dadurch insgesamt den Erfahrungshorizont zu erweitern. Indem die Kenntnisse erweitert, die Erfahrungen bereichert, ja, ganz neue Erfahrungsbereiche erschlossen werden, ergeben sich ungeahnte Möglichkeiten zur Herstellung von Kunstwerken... Deren Entwicklung als Frucht reicher Erfahrungen ist freilich das wichtigste (533).

Der Widerstreit der Meinungen zum einen von Moles sowie zum anderen von Karkoschka und Stephan erhellt das Spannungsfeld, in dem der Begriff des mus. Experimentes nicht nur hinsichtlich der Frage nach dem Kunstwerkcharakter sich befindet. Es ist das Aufeinandertreffen einer naturwiss. orientierten Ästhetik mit der traditionellen, das den Begriff einerseits konstituiert und ihm andererseits gleichzeitig seine Problematik verleiht, wie auch der nachfolgende Abschnitt (IV. (4)) verdeutlicht.

(4) Wenn BERECHTIGUNG UND SINN DES BEGRIFFS INNERHALB DER MUSIK im grundsätzlichen erörtert werden, ergeben sich stark voneinander abweichende Stellungnahmen.

I. Strawinsky erklärt 1957, keinen Widerspruch duldend, den Begriff des naturwiss. Experimentes als unangemessen für die mus. Kompos. Zwar scheint er die Möglichkeit eines „experimentellen" Anteils beim Komponieren nicht gänzlich ausschließen zu wollen, hat aber offensichtlich Einwände gegen den Sonderbegriff einer experimentellen Musik, wie er etwa von den Vertretern der musique concrète verfochten wird (vgl. oben III. (2) (b)):

About Music Today, in: R. Craft, *Conversations With Igor Stravinsky* (London 1959): ‚Experiment' means something in the sciences; it means nothing at all in musical composition. No good musical composition could be merely ‚experimental'; it is music or it isn't; it must be heard and judged as any other. A successful ‚experiment' in musical composition would be as great a failure as an unsuccessful one, if it were no more than an experiment (133); dtsch. als *Allerlei Fragen zur Musik*, in: I. Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft* (Zürich u. Mainz 1961): Bei den Wissenschaften hat das Wort „Experiment" eine Bedeutung. In der musikalischen Komposition bedeutet es überhaupt nichts. Keine gute Komposition könnte *nur* „experimentell" sein. Sie ist entweder Musik oder keine. Sie muß gehört und beurteilt werden wie jede andere Musik. Ein erfolgreiches „Experiment" bei einer musikalischen Komposition würde ein ebenso großer Fehlschlag sein wie ein erfolgloses, wenn es nicht mehr als ein Experiment wäre (übers. v. H.J. Schatz u. G. W. Baruch, 237 f.).

Auch A. Copland äußert 1968 Bedenken hinsichtlich der naturwiss. Orientierung im Bereich der elektroakustischen Musik, wo der „Ingenieur" den „Komponisten" zu verdrängen drohe. Er warnt eindringlich davor, genuin mus. Kompositionskriterien und „Humanität" zugunsten naturwiss. Praktiken wie der des „Experimentierens" aufzuopfern, wobei seine Furcht vor der „Eigendynamik der Wiss." im „naturwiss. Zeitalter" nicht zu überhören ist:

The New Music 1900–1960 (New York 1968): What I am saying is that composers are in danger of being put out of their own house. The writing of music has begun to attract a new type of individual, half engineer and half composer. He does not approach music out of the same need as did the composer of the past... To him it is an open subject with endless possibilities for experimentation...
Scientism has a dynamic of its own – once propelled forward, there is no way to stop it. Just as the world at large has the problem of how to absorb and incorporate the phenomenal advances of the scientific age without loss of our humanity, so the musical world must face a similar situation (183).

Während Strawinsky und Copland generell die Übertragung des Begriffs Experiment (und der damit verbundenen Verfahren) aus der Naturwiss. auf die Musik kritisieren, konzentriert sich L. Nono 1961 auf die metaphorische Begriffsprägung J. Cages (vgl. oben III. (3)); er bemängelt in erster Linie den unsystematischen Charakter der indeterminierten mus. Aktionen, der einen Erkenntniszuwachs eher mindere denn fördere:

Martine Cadieu, *Duo avec Luigi Nono* (Nouvelles littéraires Nr. 1754, 13. 4. 1961): Je me dissocie de certains musiciens de la „nouvelle vague". Certes nous devons tout expérimenter, mais l'expérience doit élargir notre expression, non la tuer, la figer ou la rendre confuse et vague (9 e); dtsch. als *Gespräch mit Martine Cadieu [I]*, in: *Texte. Studien zu seiner Musik* (Zürich 1975): Ich unterscheide mich von einigen Musikern der „Nouvelle vague". Sicherlich müssen wir alles ausprobieren, aber das Experiment muß unseren Ausdruck erweitern und ihn nicht töten, erstarren lassen oder ihn konfus und unbestimmt machen (ed. J. Stenzl, 182).

Da Nono mit dem eigenen Komponieren erklärtermaßen politische Ziele verfolgt, räumt er überhaupt dem (politischen) „Inhalt" eines Werkes unbedingten Vorrang auch vor dem planmäßig verfahrenden „Experiment" mit dem „Material" ein:

Gespräch mit Hartmut Lück [II], in: *op. cit.*: *Nie war ein nur formales Prinzip für mich das entscheidende Moment, sondern die Provokation, musikalisch, textlich, menschlich; prinzipiell kann man sagen: aus der ersten Idee ergibt sich die Notwendigkeit für ein bestimmtes musikalisches Material. Der Inhalt entscheidet über das Material*, dann aber gibt es verschiedene Momente der Bearbeitung, des Experimentes... (282).

Daß eine einseitige soziologische Sichtweise den Blick für eine angemessene Darstellung des Begriffs erheblich trüben kann, zeigt K. Boehmers Lexikonart. *Experimentelle Musik* (MGG XVI, 1979). Unter „Hinweis auf die Tatsache, daß der Versuch, das Experiment, ein wesentliches Moment musikalischer Komposition überhaupt ist, seit die bürgerliche Arbeitsteilung ihr angemessene geistige Produktivkräfte freigemacht hat, die die Voraussetzung selbständiger musikalischer Komposition geworden sind" (156), geht Boehmer davon aus, daß der „abstrakte" Begriff des Experimentes „bürgerlich" und im Grunde genommen überflüssig sei:

Hinsichtlich der Erfahrungen, die die Geschichte der europäischen Kunstmusik lehrt, ist der Begriff des Experimentellen also, zumindest seit den letzten 200 Jahren, tautologisch. Er drückt nichts anderes aus als die spezifischen musikalischen Produktionsbedingungen, die innerhalb der allgemeinen bürgerlichen Produktionsverhältnisse und durch sie bedingt ihre Dynamik erhielten und die sich in den definitiven Gestalten der Werke sedimentierten (157).

Außer einer Kritik erstens am pejorativen Wortgebrauch (vgl. oben II. (3)), der fälschlicherweise „suggerierte, daß es sich hier [sc. bei der seriellen und elektronischen Musik] nicht um Musik im herkömmlichen Sinn des Wortes handele" (156), zweitens an der „technologischen Ideologie" (158) des emphatischen Begriffs im Bereich der elektroakustischen Musik (vgl. oben III. (2) (a) u. (b)), sowie drittens an der metaphorischen Begriffsprägung Cages (vgl. oben III. (3)), die deshalb unsinnig sei, weil „das Experimentelle selber zum festen Stil" werde und als „Affirmation des Zufalls" sich selbst aufhebe (160), erfährt man zum Schluß, „alle Ambitionen experimenteller musikalischer Praxis" seien gesellschaftlich irrelevant und daher sowieso fragwürdig:

Daß dererlei Bemühungen höchstens die ästhetischen Anschauungen der mitwirkenden Individuen beeinflussen, nicht im Geringsten jedoch deren gesellschaftliches Sein konkret verändern, geschweige denn von Manipulationen mit Klängen ausgehend die gesellschaftliche Basis umwerfen können, macht alle Ambitionen experimenteller musikalischer Praxis zweifelhaft (160).

Hingegen hat Th. W. Adorno in der *Ästhetischen Theorie* (hg. v. Gretel Adorno u. R. Tiedemann, Gesammelte Schriften VII, Ffm. 1970) dem aus der Naturwiss. auf die Musik übertragenen Begriff des Experimentes, demzufolge „der seiner selbst bewußte Wille unbekannte oder nicht sanktionierte Verfahrungsarten erprobt" (42), geschichtsphilosophische und ästhetische Notwendigkeit zugesprochen, da eine solche Konzeption dem kompositorischen Subjekt den ihm zustehenden Rang einräumt und der mus. sowie gesellschaftlichen Situation im 20. Jh. Rechnung trägt:

Das Gewalttätige am Neuen, für welches der Name des Experimentellen sich eingebürgert hat, ist nicht der subjektiven Gesinnung oder psychologischen Beschaffenheit der Künstler zuzuschreiben. Wo dem Drang kein an Formen und Gehalt Sicheres vorgegeben ist, werden die produktiven Künstler objektiv zum Experiment gedrängt (ibid.).

Skepsis hegt Adorno hinsichtlich der Veränderung des Begriffs durch Cage, die er 1961 registriert hat:

Vers une musique informelle, in: *Quasi una fantasia* (Ffm. 1963): Experimentelle Musik soll nicht länger nur solche sein, die nicht mit geprägten Münzen haushält, sondern eine, die im Produktionsprozeß selbst nicht sich absehen läßt (411).

Er verweist besonders auf das in einer unbestimmten mus. Handlung enthaltene „Risiko... ästhetischer Regression" (*Ästhetische Theorie*, 64) und bezweifelt zudem Cages Glauben an eine Entsubjektivierung der Musik:

Insofern jedenfalls die im jüngsten Sinn experimentellen Prozeduren trotz allem subjektiv veranstaltet sind, ist der Glaube, durch sie entäußere die Kunst sich ihrer Subjektivität und werde scheinlos zu dem An sich, das zu sein sie sonst nur fingiert, schimärisch (43).

Gegenüber der metaphorischen Begriffsauffassung favorisiert Adorno eindeutig die naturwiss. und verknüpft den Begriff des Experimentes untrennbar mit der Kategorie des Neuen, die im Zentrum der *Ästhetischen Theorie* steht; der Begriff macht bewußt, wie sich das kompositorische Subjekt in Dialektik mit der Objektivität des mus. Materials zu bewähren hat, wobei sich dergestalt der einzig mögliche Weg eröff-

net, „das Neue" hervorzubringen, das ein Werk historisch, ästhetisch und soziologisch rechtfertigt:

Beim Experiment ist das Moment des Ichfremden ebenso zu achten wie subjektiv zu beherrschen: erst als Beherrschtes zeugt es fürs Befreite. Der wahre Grund des Risikos aller Kunstwerke aber ist nicht deren kontingente Schicht, sondern daß ein jedes dem Irrlicht der ihm immanenten Objektivität folgen muß, ohne Garantie, daß die Produktivkräfte, der Geist des Künstlers und seine Verfahrungsweisen, jener Objektivität gewachsen wären. Bestünde eine solche Garantie, so sperrte sie eben das Neue aus, das seinerseits zur Objektivität und Stimmigkeit der Werke hinzuzählt (64).

•

Exkurs: Die wohl schärfste Kritik an der Übertragung des naturwiss. Begriffs des Experimentes auf die Lit. hat 1962 H. M. Enzensberger geübt. Dabei bewegt er sich zwar primär im Bereich der Dichtung, zielt aber im weiteren Sinne gegen die Fluxus-Bewegung, die zwischen 1958 und 1963 ihren Höhepunkt hatte – in Deutschland vertreten durch J. Beuys, W. Vostell und B. Brock – und in ihren Aktionen nachhaltig von N. J. Paik und J. Cage (vgl. oben III. (3)) beeinflußt war. Enzensbergers Haupteinwand richtet sich gegen ästhetische Unverbindlichkeit und Kommerzialisierung solcher Kunst. Der Begriff des Experimentes diene dieser „Avantgarde" lediglich dazu, „sich jeder Haftung, sowohl für ihr Verfahren als auch für ihre Resultate, [zu] entziehen. Dies hofft sie zu erreichen, indem sie sich auf den ‚experimentellen' Charakter ihrer Arbeit beruft. Die Anleihen, die sie bei der Wissenschaft macht, dienen ihr als Ausrede. Mit der Bezeichnung ‚Experiment' entschuldigt sie ihre Ergebnisse, nimmt ihre ‚Aktionen' gleichsam zurück und schiebt jede Verantwortung dafür auf den Empfänger ab... Der Begriff des Experiments soll sie gegen das Risiko aller ästhetischen Produktion versichern. Er dient als Handelsmarke und Tarnkappe zugleich" (*Die Aporien d. Avantgarde*, in: *Einzelheiten II. Poesie u. Politik*, Ffm. ⁴1976, 75). Aufschlußreich ist die Begriffsdefinition, auf der Enzensbergers Kritik fußt: „In den modernen Sprachen bezeichnet das lateinische Wort ein wissenschaftliches Verfahren zur Überprüfung von Theorien oder Hypothesen durch die methodische Beobachtung von Naturvorgängen" (73). Enzensberger vertritt eine an Kant anschließende Begriffsauffassung (vgl. oben I. (3)), und wie er berufen sich hierauf nahezu alle Autoren, die den Begriff des Experimentes innerhalb der Kunst für unsinnig halten. So auch H. Heißenbüttel, der zwar selbst einer der maßgeblichen Repräsentanten der „experimentellen Literatur" ist, die seinem Werk zugesprochene Bezeichnung jedoch ablehnt: „ein Experiment belegt ja nur, was man schon weiß, das Experiment ist seit langem zum Test entartet" (*Frankfurter Vorlesungen über Poetik 1963*, in: *Über Lit.*, Olten u. Freiburg i. Br. 1966, 139).

Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br. 1981

Exposition

lat. expositio f. (von exponere, herausstellen, offen hinlegen, vor Augen führen, auseinandersetzen), Darlegung, Erörterung (eines Sachverhalts), Entwicklung (eines Gedankens), Schilderung (eines Vorgangs), Erklärung (eines Textes, einer Schrift) > franz. exposition, Erläuterung (einer Theorie), vorbereitender Teil eines Dramas, der die Voraussetzungen für das weitere Geschehen aufzeigt, Ausstellung (von Waren und Kunstobjekten) > dtsch. Exposition, mus. auch: (Themen-)Aufstellung; ital. esposizione; span. exposición; engl. exposition, mus. auch: statement, enunciation.

I. Das lat. Verb exponere und sein zugehöriges Subst. expositio erscheinen – wenngleich noch ohne musikspezifische Bedeutung – seit dem frühen Mittelalter in musiktheor. Schriften. Exponere und expositio – wie auch ihre neueren volkssprachlichen Formen – bezeichnen sowohl (1) im ursprünglichen Wortsinn das Vor-Augen-Führen einer Tatsache oder eines (mus.) Beispiels als auch (2) in übertragener Bedeutung die Darlegung bzw. Erörterung eines Sachverhalts, die Entwicklung eines Gedankens oder die Erläuterung bzw. Erklärung eines Textes.

II. Im Anschluß hieran erhalten die Wörter exposer und exposition im Franz. eine spezifisch mus. Bedeutung, wenn sie (1) seit Beginn des 19. Jh. (Momigny 1805) den Vorgang des ersten Hin- oder Aufstellens eines Themas in einer thematisch gebundenen Kompos. bezeichnen. (2) Diesem Vorgang entsprechend nennt Reicha 1826 das besondere Verfahren einer später als „Fortspinnung" (W. Fischer 1915) bezeichneten Setzweise, die im Gegensatz zu der entwickelnden Technik der Durchführung (développement) steht, ebenfalls exposition. Im Zusammenhang mit diesem exponierenden Kompositionsverfahren werden häufig Aspekte wie Klarheit, Übersichtlichkeit, Knappheit, Eindringlichkeit, Solidität und Statik als von Bedeutung genannt. (3) In der Beurteilung neuer Musik wird mit einem negativen Expositionsbegriff häufig eine Setzweise als mechanisch getadelt, die mus. Material hinstellt, ohne es kompositorisch zu verarbeiten oder zu vermitteln.

III. (1) A. Reicha bezeichnet seit 1814 mit exposition den ersten Teil insbes. der Sonatensatzform, der die mus. zu verarbeitenden Themen enthält. Hierbei spielt die Möglichkeit einer Übertragung des dramentheor. Terminus exposition auf den als dramatische Verlaufsform verstandenen Sonatensatz zweifellos eine gewichtige Rolle. Dieser Sonatenterminus wurde im Laufe der zweiten Hälfte des 19. und frühen 20. Jh. in alle für die weitere Entwicklung der Sonatentheorie wichtigen Sprachen übernommen und verdrängte nach und nach die meisten vor und neben ihm gebräuchlichen synonymen Termini. (2) V. d'Indy prägt 1909 für die Reprise der Sonatensatzform den zu exposition korrespondierenden Ausdruck ‚réexposition'.

IV. Möglicherweise im Anschluß an den Expositionsbegriff im Sinne des ‚ersten Teils insbes. der Sonatensatzform' findet sich der Terminus Exposition seit den zwanziger Jahren des 19. Jh. auch auf den ‚Anfangsteil einer Fuge' angewendet. (1) So bezeichnet Fr.-J. Fétis 1826 mit exposition den ersten Teil einer Fuge, in dem sowohl das Thema als auch dessen Antwort in jeder Stimme erscheinen. (2) Vielleicht unternimmt bereits Fétis unausgesprochen eine Einschränkung dieses Begriffs, die dann bei P. Singer 1847 ausdrücklich gemacht wird. Seither bezeichnet Exposition die erste Durchführung einer Fuge, worunter das erste Erscheinen von Thema und Antwort in allen Stimmen begriffen wird. Freilich hat sich dieser Terminus nur zögernd durchgesetzt. (3) Fr. Ouseley schränkt 1869 den Fugenexpositionsbegriff quantitativ weiter ein auf das erste Erscheinen von Thema, Antwort und Kontrasubjekt in einer Fuge, während (4) W. Apel, den Begriff ausweitend, im HarvardD 1944 singulär jede Durchführung einer Fuge exposition nennt. (5) H. Riemann bezeichnet 1890 mit Exposition den Anfangsteil einer Fuge, der nach dem Erreichen einer deutlichen, meist durch eine „förmliche" Kadenz sich auszeichnenden Zäsur auf der Dominant- oder Mediänttonart endet. (6) Seit der 2. Hälfte des 19. Jh. ist der Expositionsbegriff der Fuge zugleich durch verbale Zusätze sowohl erweitert als auch präzisiert worden. (a) ‚counter-exposition' bzw. ‚contre-exposition' bezeichnen die unmittelbar auf die Exposition folgende Umkehrung der Exposition. (b) V. d'Indy benennt 1909 mit ‚exposition double' die kontrapunktische Verdopplung der zu einer Exposition gehörenden thematischen Einsätze im vertikalen Sinn, wogegen W. Fischer 1924 unter ‚Doppelexposition' den zwei Durchführungen umfassenden Anfangsteil einer Fuge versteht.

Quellen-Verzeichnis 1800–1925
(die hier genannten Schriften werden im folgenden nur mit Autor und Jahr angeführt)

J.-J. de Momigny, Cours complet d'harmonie et de compos., 3 Bde, Paris 1806; E. T. A. Hoffmann, Rezension der Klaviertrios op. 70 von Beethoven, AmZ XV Nr. 9, 3. 3. 1813, NA in: Schriften z. Musik, hg. v. Fr. Schnapp, München 1963, 118–144; A. Reicha, Traité de mélodie, Paris 1814; ders., Traité de haute compos. mus., Vol. II, Paris 1826; Fr.-J. Fétis, Traité de contrepoint et de la fugue, Paris o. J. [(1824) ^{2}1846]; ders., La musique mise à la portée de tout le monde, (Paris 1830) Brüssel 1839; Castil-BlazeD (1821) ^{2}1825; L. Cherubini, Cours de contre-point et de fugue (Paris 1835), hg. mit synoptischer dtsch. Übers. v. Fr. Stöpel unter dem Titel: Theorie d. Kontrapunkts u. d. Fuge, Lpz. o. J. (1835/36); A. B. Marx, Die Lehre v. d. mus. Kompos., 4 Bde, Lpz. (1837–47), II ^{4}1856, III ^{2}1848; G. Schilling, Lehrbuch d. allg. Musikwiss., Karlsruhe 1840; R. H. Colet, La Panharmonie mus., Paris (1840), Aufl. o. J. [um 1845]; Chr. Th. Weinlig, Theor.-prakt. Anl. z. Fuge, Dresden 1845; P. Singer, Metaphysische Blicke in die Tonwelt, hg. v. G. Phillips, München 1847; C. Czerny, School of Pract. Comp., op. 600 (engl. Übers. d. in dtsch. Sprache nicht greifbaren Werkes: Die Schule d. prakt. Tonsetzkunst [1844]), 3 Bde, London o. J. [1848/49]; F. S. Gassner, Universallexikon d. Tonkunst, Stuttgart 1849; J. Chr. Lobe, Lehrbuch d. mus. Compos., Bd. I, Lpz. (1850) ^{2}1866; Fr. Silcher, Harmonie- u. Compositionslehre, kurz u. populär dargestellt, Tübingen 1851; S. W. Dehn, Lehre v. Contrapunkt, dem Canon u. der Fuge, hg. v. B. Scholz, Bln 1859; E. Fr. Richter, Lehrbuch d. Fuge, Lpz. (1859) ^{4}1896; H. Bellermann, Der Contrapunkt, Bln (1862) ^{2}1877; A. von Dommer, Mus. Lexicon, Heidelberg 1865; H. Mendel, Mus. Conversations-Lexikon, Bd. III, ^{2}Bln 1869; Fr. Ouseley, A Treatise on Counterpoint, Canon and Fugue, based upon that of Cherubini, Oxford 1869; ders., Art. Fuge, GroveD ^{1}1879, Vol. I; J. Helm, Die Formen d. mus. Compos. i. ihren Grundzügen, Erlangen 1872; J. Stainer u. W. A. Barrett, A Dict. of Mus. Terms, London o. J. [1876]; H. Riemann, Allg. Musiklehre (Hdb. d. Musik), (Lpz. 1888) ^{6}Bln o. J. [1918]; ders., Katechismus d. Fugen-Kompos., Lpz. 1890; F. Draeseke, Der gebundene Styl. Lehrbuch f. Kontrapunkt u. Fuge, Bd. II, Hannover 1902; V. d'Indy (zusammen mit A. Sérieyx), Cours de compos. mus., Vol. II/1, Paris 1909; E. Prout, Analysis of J. S. Bachs Forty-Eight Fugues, London 1910; H. Leichtentritt, Mus. Formenlehre, Lpz. (1911) ^{2}1920; W. Fischer, Instrumentalmusik von 1600–1750, in: AdlerHdb., Ffm. 1924.

I. Das lat. Verb exponere und sein zugehöriges Subst. expositio erscheinen – wenngleich noch ohne musikspezifische Bedeutung – seit dem frühen Mittelalter in musiktheor. Schriften.
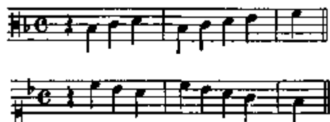
(1) In ihrem ursprünglichen Wortsinn bezeichnen exponere und expositio – wie auch ihre neueren volkssprachlichen Formen – das VOR-AUGEN-FÜHREN EINER TATSACHE ODER EINES (MUS.) BEISPIELS:

So bezeichnet etwa der Anon. A. de la Fage in seinem Musiktraktat (12./13. Jh.) das ‚Hinstellen' bzw. das ‚vor Augen Führen' eines lehrhaften Schemas als „expositio figurae":

Utilis est ista figura quae omnis cantus componere docet. Expositio figurae (ed. Seay, Ann. Mus. V, 1957, 29:23);
vgl. Elias Salomonis, *Scientia artis musicae* (1274): His praemissis ad institutionem cantus et manifestationem artis musicae, et rotae seu praesentis figurae expositionem veniamus (folgt hs. ein Schema in Kreisform; GS III, 24b);
N. Wollick, *Opus aureum* (1501): Sunt igitur nonnulli unicuique attribuentes modulo duas notas, quasi sibi convenientes. Nam ♮-durali praebent mi et la, naturali re et sol, ♭-mollari ut et fa. Cuius rei ordinem figura sequens sufficienter exponit (folgt eine Tabelle; ed. Kl. W. Niemöller, Köln u. Krefeld 1955, 24:86–89).

Dieser ursprüngliche Sinn von exponere findet sich später auch in den romanischen Sprachen. G. B. Martini z. B. bezeichnet im II. Bd. seines *Esemplare* (Bologna 1775, S. 9) im Verlauf einer Analyse einer kontrapunktischen Kompos. mit dem Partizip des Verbs esporre die Tatsache, daß er dem Leser zwei Notenbeispiele ‚vor Augen führt', d. h. daß er sie im Text drucken läßt (zum Verb proporre vgl. unten III. (1): proposition):

...il Soggetto quì proposto è l'istesso dell'antecedente Esempio Terzo, ma rivoltuto al contrario, come ognuno può da sè stesso riscontrare confrontandolo assieme li due quì esposti Soggetti



(2) Exponere und expositio bezeichnen in übertragener Bedeutung die DARLEGUNG bzw. ERÖRTERUNG EINES SACHVERHALTS, die ENTWICKLUNG EINES GEDANKENS oder die ERLÄUTERUNG bzw. ERKLÄRUNG EINES TEXTES.

So gebraucht der röm. Schriftsteller Cassiodorus (um 485 bis gegen 580), Verfasser einer *Expositio in psalterium* (um 540), einer „Auslegung des Psalters", das Verb exponere im Sinne von ‚darlegen', ‚erläutern':

Inst. (um 540): Clemens vero Alexandrinus presbyter, in libro quem contra Paganos edidit, musicam ex Musis dicit sumpsisse principium, Musasque ipsas qua de causa inventae fuerint, diligenter exponit (ed. Mynors 142: 17–20);
Aribo, *De musica* (um 1070), überschreibt eines seiner Kap. mit *Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias* („Nützliche Erläuterung dunkler Sätze Guidos"; ed. Smits van Waesberghe, CSM 2, 65);
bei Joh. Affligemensis, *De musica cum tonario* (zw. 1100 u. 1121), findet sich in einigen Hss. die Kapitelüberschrift *Super Graeca notarum vocabula expositio* („Erklärung der griech. Wörter für Notenzeichen"; CSM 1, 97).

Joh. de Grocheo verbindet das Verb exponere mit dem Verb explicare (entfalten, auseinandersetzen, erklären) in der rhet. Figur eines kopulativen Syndetons und erweist damit den hohen Grad der Sinnverwandtschaft dieser beiden Wörter:

De musica (um 1300): Sicut enim calidum naturale est primum instrumentum, mediante quo anima exercet suas operationes, sic ars est instrumentum principale sive regula, mediante qua intellectus practicus suas operationes explicat et exponit (ed. Rohloff 1972, 122:4–8).

Expositio im Sinne von ‚Erörterung eines Sachverhalts' ist seit frühester Zeit abgehoben worden von definitio als dem Fachausdruck für die ‚exakte Bestimmung eines Begriffes'. Im folgenden Passus bei Jacobus Leod. geht es um die „Erläuterung einer Begriffsbestimmung" (expositio definitionis). Der Ausdruck expositio bezeichnet hier eher den äußeren Vorgang des ‚vor Augen Führens eines Sachverhalts', während definitio sich auf die inhaltliche ‚Bestimmung des Begriffes' vox bezieht:

Speculum musicae I (zw. 1321 u. 1324/25): Est enim vox sonus ab ore animalis prolatus ex percussione aeris respirati detenti in arteria, ab anima, a pulmone, ceterisque naturalibus formatus instrumentis cum imaginatione significandi. Expositionem huius definitionis relinquo Aristoteli qui sufficienter exponit in secundo *De anima* (ed. Bragard, CSM 3, I, 72:5).

*

Exkurs: Gerade im Zusammenhang mit dem mus. Expositionsbegriff sei auf Kants nachdrückliche Unterscheidung der philos. Termini Definition, Explikation und Exposition im Hinblick auf die Erörterung von Begriffen hingewiesen, weil es sich nach seiner Auffassung bei der Exposition um die ‚Erörterung eines Begriffes' handelt, ‚die Anfang und Möglichkeit zu weiterer Entwicklung und Entfaltung in sich birgt'. Im Gegensatz zur Mathematik, die ihre Begriffe a priori und daher auch „apodiktisch" definieren könne, gibt Kant im Umgang mit den „empirischen Begriffen", mit denen es die Philosophie zu tun habe, den „behutsamen" Ausdrücken Exposition und Explikation den Vorzug:

Kritik d. reinen Vernunft, (²1787): Ich verstehe aber unter Erörterung (*expositio*) die deutliche (wenn gleich nicht ausführliche) Vorstellung dessen, was zu einem Begriffe gehört (52);
Definiren soll, wie es der Ausdruck selbst giebt, eigentlich nur so viel bedeuten, als, den ausführlichen Begriff eines Dinges innerhalb seiner Grenzen ursprünglich darstellen. Nach einer solchen Forderung kann ein empirischer Begriff gar nicht definirt, sondern nur explizirt werden (477); Anstatt des Ausdrucks Definition würde ich lieber den der Exposition brauchen, der immer noch behutsam bleibt, und bei dem der Kritiker sie [sc. die Zergliederung des Begriffs] auf einen gewissen Grad gelten lassen und doch wegen der Ausführlichkeit noch Bedenken tragen kann (478);
Die deutsche Sprache hat für die Ausdrücke der Exposition, Explication, Declaration und Definition nichts mehr als das eine Wort Erklärung (Akademie-Ausg., Bd. III, Bln 1904, 478 f.).

Einen entscheidenden Unterschied zwischen den Termini erblickt Kant nicht zuletzt darin, „daß in der Philosophie die Definition, als abgemessene Deutlichkeit, das Werk eher schließen als anfangen müsse" (*op. cit.*, 479). Für Kant enthält der Begriff der Exposition entschieden den Gesichtspunkt, daß es sich bei ihr um die ‚Erörterung eines Begriffes' handelt, ‚die Anfang und Möglichkeit zu weiterer Entwicklung und Entfaltung in sich birgt', ein Moment, das im Hinblick auf den mus. Expositionsbegriff (bes. III.) von größtem Interesse ist.

Lit.: R. EISLER, Wb. d. philos. Begriffe, Bd. I, Bln 1927, Art. Erklärung; Erörterung (*expositio*); A. MENNE, Art. Erklären, Erklärung II., Histor. Wb. d. Philos., hg. v. J. Ritter, Bd. II, Darmstadt 1972, Sp. 693–701; TH. W. ADORNO, Philos. Terminologie, Bd. I, Ffm. 1973, 7–19.

*

Es handelt sich noch um den selben Begriff von expositio im Sinne einer ‚Darlegung' oder ‚Erläuterung', wenn J.-J. Momigny zu Beginn des 19. Jh im II. Bd. seines *Cours complet d'harmonie et de compos.* (Paris 1806), nachdem er

eine kompositionstechnische Analyse (*Analyse musicale*) von Haydns Es-Dur-Symphonie Nr. 103 („Symphonie mit dem Paukenwirbel") geboten hat (S. 586–600), dem Leser den „malerischen und poetischen Gegenstand" dieser Symphonie ‚vorstellt' und dieses besondere Kap. (S. 600 bis 606) mit *Exposition du Sujet de cette Symphonie. Analyse pittoresque et poétique* (S. 600) überschreibt.

II. Im Anschluß an diesen allg. Sinn des ‚Hinstellens' bzw. ‚Vor-Augen-Führens' eines lehrreichen Schemas oder Notenbeispiels in einem theor. Text erhalten die Wörter exposer und exposition im Franz. eine spezifisch mus. Bedeutung.

(1) So bezeichnen sie seit Beginn des 19. Jh. den VORGANG DES ERSTEN HIN- ODER AUFSTELLENS EINES THEMAS IN EINER THEMATISCH GEBUNDENEN KOMPOS.

J.-J. Momigny hat 1806 mit dem Ausdruck exposition du sujet die ‚erste Aufstellung des Themas' in einer Fuge im Auge. Möglicherweise war für seine Wortwahl die Tatsache mitentscheidend, daß zu Beginn einer Fuge das Thema, in aller Regel bis zum Einsatz des Comes, zunächst als für sich ‚herausgestellt' erscheint:

(über die Anfangstakte der C-Dur-Fuge aus J. S. Bachs *Wohltemperiertem Klavier I*): *La Partie qui fait la Réponse au sujet et qui en est l'écho à la quinte, doit entrer avant la fin de l'exposition du sujet.*
Voilà donc pourquoi *Bach* fait entrer le Dessus pendant que la Haute-contre achève l'exposition du Sujet; et pour que cette fin d'exposition n'ait pas l'air d'avoir été imaginée sous la Réponse, il fait entrer cette réponse avec beaucoup d'art... (519).

A. Reicha hingegen thematisiert 1826 den ‚Vorgang des ersten Hinstellens' eines neuen Themas im zweiten Teil eines Sonatensatzes. Die bei ihm und seinen Zeitgenossen noch als zweiteilig aufgefaßte Sonatensatzform behandelt er unter dem Begriff der „grande coupe binaire", in der die Themen (motifs) metaphorisch als „Gedanken" (idées) fungieren:

Si l'on trouve que la première partie [sc. de la grande coupe binaire] ne contient pas assez d'idées pour en tirer la seconde, on peut commencer cette seconde partie par l'exposition d'une nouvelle idée saillante, ou d'un nouveau motif (298).

Ein Beleg aus L. Cherubinis Kontrapunkt- und Fugentraktat (1835) macht deutlich, daß der bereits bei Momigny vermutete Aspekt des Für-sich-Auftretens des Themas bei seiner ‚ersten Aufstellung' in der Fuge ein gewichtiger Beweggrund für die Wahl gerade des Begriffs exposition für diesen Vorgang gewesen sein kann. Cherubini argumentiert nämlich, daß nur ein einziges Hauptthema einer Fuge als Exposition dienen könne:

Quoique la dénomination de *Fugue à deux, à trois, et à quatre sujets*, soit généralement adoptée, cette dénomination est impropre à mon sens, et je fonde mon sentiment, a cet égard, sur ce qu'une Fugue ne peut, ni ne doit avoir qu'un seul sujet principal pour lui servir d'exposition; tout ce qui accompagne le sujet n'est qu'accessoire, et ne peut ni ne doit porter d'autre nom que celui de Contre-sujet (105).

Hätte der Begriff exposition hier nicht die Konnotation des unbegleiteten Auftretens, so müßte auch das erste Erscheinen neuer Themen im weiteren Verlauf einer Fuge als exposition aufgefaßt werden können, ein Sachverhalt, der auch in Stöpels synoptischer Übers. zum Ausdruck kommt, in der freilich der Begriff exposition selbst unübersetzt bleibt:

... alle begleitende Stimmen sind nur beigefügt und können eigentlich nicht die Benennung Subjekt in Anspruch nehmen.

Auch außerhalb des Franz., so z. B. im Dtsch., wird mit dem Ausdruck Exposition das ‚erste Hinstellen eines Themas' bezeichnet. Da im folgenden Beleg auch von ‚Zergliederungen' die Rede ist, liegt die Vermutung nahe, der Autor des Art. betrachte das auf die erste Durchführung einer Fuge folgende Zwischenspiel als zur Durchführung selbst gehörig:

MendelL III (²Bln 1869), Art. *Durchführung*: ... Ebenso bedeutet in der Fuge der Ausdruck D. die auf die Exposition [sc. des Hauptsatzes] folgenden Nachahmungen und Zergliederungen des Hauptsatzes in allen zur Verwendung kommenden Stimmen (284).

Die hier dargestellte Verwendungsweise des Wortes Exposition ist bis in die neueste Zeit hinein üblich. So schreibt Th. W. Adorno über den 1. Satz der IV. Symphonie von G. Mahler:

Mahler (Ffm 1960): In der Coda des Satzes schließlich wird das Motiv... sorgfältig vorbereitet, auf seinen absoluten Höhepunkt geleitet, ein a, genau eine Oktav über jenem, welches das Motiv gegen Ende der Exposition des Hauptsatzes vorläufig gewonnen hatte (123 f.).

(2) Vom Charakter her nennt Reicha, diesem Vorgang entsprechend, das besondere VERFAHREN EINER SPÄTER ALS „FORTSPINNUNG" (W. Fischer 1915) BEZEICHNETEN SETZWEISE, die im Gegensatz zu der entwickelnden Technik der Durchführung (développement) steht, exposition des idées:

op. cit.: Exposer ses idées, c'est les faire entendre enchainées convenablement, telles qu'on les a inventées. Cette exposition doit nécessairement en précéder le DÉVELOPPEMENT: ce dernier perdrait la plus grande partie de son intérêt si on l'entreprenait avec des idées non connues ou non entendues auparavant (236).

Die exposition des idées ist also ganz wesentlich bestimmt durch ihre Abgrenzung zum développement [des idées]. Hieraus folgt, daß sinnvollerweise nur dann von einer exposition des idées gesprochen werden kann, wenn es im folgenden um deren Entwicklung, Verarbeitung, Durchführung etc. geht.

Innerhalb des Kompositionsprozesses nimmt das Verfahren der exposition für Reicha eine mittlere und zugleich vermittelnde Stellung zwischen der création und dem développement der mus. Ideen ein:

Avant de traiter cette matière importante, sur laquelle il n'existe rien d'instructif, il est nécessaire de dire deux mots sur les idées musicales, sur leur création et leur exposition. Ces trois objets doivent nécessairement précéder le développement des idées (234).

Daß zwei dieser drei Phasen oder Stufen der kompos. Ausarbeitung, exposition und développement, im Anschluß hieran von Reicha als die Bezeichnungen für die beiden übergeordneten Sonatensatzformteile verwendet werden, wirft ein besonderes Licht auf dessen formdynamische Auffassung vom Sonatensatztypus.

Dieser von Reicha wohl zum erstenmal festgehaltene prinzipielle Unterschied zwischen „setzender" und entwickelnder Kompositionsweise wird in der Folge immer wieder als Gegensatz angesehen, so daß die Verben exposer und développer in der Kompositionslehre in Opposition zueinander stehen. V. d'Indy z. B. betrachtet 1909 den strukturellen Verlauf einer Fuge gekennzeichnet durch das ständige Exponieren des Themas, ohne daß dieses irgendeine Entwicklung erfahre:

On conçoit dès lors que ce sujet [sc. de la fugue] une fois énoncé ne puisse plus subir ici aucune transformation d'ordre expressif, puisque, dans la Fugue, il sera perpétuellement *exposé*, sans jamais être développé; le développement, en effet, est une opération beaucoup plus complexe, qui ne prendra naissance qu'avec la pluralité des idées, c'est-à-dire avec la forme Sonate (37).

W. Fischer hat 1915 im Dtsch. die beiden in Frage stehenden grundlegenden Kompositionstypen mit der begrifflichen Dichotomie Fortspinnungs- und Entwicklungstypus zu fassen versucht. Konsequenterweise ordnet Fischer Kompositionsweise und formales Ergebnis der Sonatenexposition dem Fortspinnungstypus zu:

Zur Entwicklungsgesch. d. Wiener klass. Stils, StMw III (1915): Was Pergolesi ahnen läßt, tritt schon in einer Jugendsonate von Haydn zutage: der Fortspinnungstypus wird zur Exposition des Sonatensatzes (52).

Th. W. Ardorno nimmt 1960 die Beobachtung, daß seit der späten Romantik die Durchführungstechnik sich die Präponderanz innerhalb des Sonatensatzes erobert habe, zum Anlaß, die Expositionen der vorangehenden Zeit demgegenüber als „Strukturen von schwerem eigenen Gewicht" zu bezeichnen. Auch hier werden diese Strukturen als das Ergebnis einer „statische Grundverhältnisse" schaffenden Kompositionsweise gesehen:

op. cit.: Im Prinzip permanenter Abwandlung erobert die Durchführung sich die Präponderanz; aber sie fungiert nicht länger als dynamischer Gegensatz zu statischen Grundverhältnissen. Damit verändert sich die Sonate bis ins Innerste. Aus den Expositionen, vordem Strukturen von schwerem eigenen Gewicht, werden Expositionen im bescheidenen Sinn der Vorstellung von dramatis personae, deren musikalische Geschichte dann erzählt wird (128; zum „bescheidenen" Expositionsbegriff vgl. III. (3)).

Adorno thematisiert den Aspekt des Statischen, der die Resultate dieses exponierenden Kompositionsverfahrens kennzeichne. Seit Reicha werden in diesem Zusammenhang immer wieder Gesichtspunkte wie KLARHEIT, ÜBERSICHTLICHKEIT, KNAPPHEIT, EINDRINGLICHKEIT, SOLIDITÄT und STATIK als von Bedeutung genannt:

Reicha 1826: Il est important que les idées dans l'exposition soient claires, franches et bien distinctes les unes des autres (236); Leichtentritt (1911) [2]1920: Dem ersten Teil der Sonate fällt die Exposition der Themen zu. Da es sich um eine großangelegte, verwickelte Form handelt, ist es wichtig, der Klarheit und Übersichtlichkeit wegen, zu Beginn des Stückes zunächst einmal das wesentliche thematische Material klar hinzustellen. Dementsprechend finden wir, daß die besten Meister der Sonate den Expositionsteil ziemlich frei von Verwicklungen halten. Das glänzendste Beispiel einer sachgemäßen Exposition bietet Beethoven im ersten Satz der C-moll-Symphonie, der in äußerster Knappheit und Eindringlichkeit das ganze thematische Material klar hinstellt (129);
A. Schönberg, (*Grundlagen d. mus. Kompos.*, Ms. 1948) *Fundamentals of Mus. Compos.*, ed G. Strang (London [1967] [2]1970): Thus in the exposition, though some parts modulate or others express a (related) contrasting tonality, apart from transitions, everything stands solidly within the region of a definite tonality. In other words, the harmony is essentially stable (201).

(3) In der Beurteilung neuer Musik ist es üblich geworden, zumal aus dem Blickwinkel dodekaphoner und serieller Kompositionstechniken, mit einem negativen Expositionsbegriff eine SETZWEISE als mechanisch zu tadeln, DIE MUS. MATERIAL HINSTELLT, OHNE ES KOMPOSITORISCH ZU VERARBEITEN ODER ZU VERMITTELN. Einem solchen, in der Regel als „bloße Materialexposition" verächtlich beurteiltem Verfahren wird meist sogar das Werturteil, als „Komposition" gelten zu dürfen, entzogen. So führt z. B. K. Boehmer anläßlich einer Analyse von K. Stockhausens *Klavierstück XI* (London 1957) aus:

Zur Theorie d. offenen Form i. d. neuen Musik (Darmstadt 1967): Indem das Verfahren, welches in den kleineren Gruppen Zusammenhang stiftete, nun auf die Artikulation ganzer Gruppen-Abschnitte angewandt wird, bewirkt es das Gegenteil von Vermittlung. Die ehemals syntaktische Funktion schlägt um in eine additive. Die Entfaltung innerhalb der Gruppenbeziehungen wird zunichte gemacht und zugunsten einer blockartigen Exposition der einzelnen Zellen-Ketten ersetzt. Auf diese Weise werden größere Zeitabschnitte mit Material – bloßen Permutationsresultaten – gefüllt und wirken statisch ... Innerhalb der großen Gruppen findet keine Vermittlung mehr statt: in ihnen ist bloß Material *exponiert* ... Das Kompositionsprinzip ist damit reduziert auf ein organisatorisches (81); Was zum kompositorischen Verfahren der Struktur-Erzeugung schon kritisch angemerkt wurde – daß es nämlich sukzessiv von Prinzipien syntaktischer Organisation zu bloßer Materialexposition abweiche – das läßt sich auch zur Formkonzeption bemerken (83);
Die Exposition von Material verdrängt, wie in vielen variablen Werken, die Komposition (121, Anm. 24).

C. Deliége wendet den Begriff sogar polemisch gegen eine der bereits als klassisch geltenden seriellen Kompos. von P. Boulez:

Expansion der seriellen Technik. Eine experimentelle Welt, in: *Pierre Boulez. Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliége und Hans Mayer. Aus dem Franz. übertragen v. J. Häusler u. H. Mayer* (Stuttgart u. Zürich 1976): C. D.: ... Nun beginnen aber die *Structures pour deux pianos* mit einer Materialexposition, obwohl Sie den Serialismus Weberns in bezug auf seinen Mechanismus mißbilligt hatten (61).

K. Stockhausen seinerseits wendet die dichotom aufgefaßten mus. Begriffe exponieren und komponieren auf die abstrakten Materialbilder M. Bauermeisters übertragen an:

Mary Bauermeister (1962), *Texte II* (Köln 1964): Typisch ist für die Arbeiten Mary Bauermeisters, daß sie nicht ‚*den* Stil', jenen an Motiven, Techniken, Routinen, Materialsondierungen erkennbaren Personalstil sucht, sondern jegliche bildnerische Materie (ob gefunden oder künstlich hergestellt), jegliche Technik, jegliches Stilmittel als Material betrachtet; es nicht ‚exponiert' als zu Begaffendes, zu Genießendes, das ‚von sich aus redet', sondern es ‚komponiert' und dadurch immer wieder bewußt macht, daß es einzig und allein darauf ankommt, *wie* solches Material in Beziehung gebracht ist (169).

III. (1) A. Reicha bezeichnet seit 1814 mit exposition den ERSTEN TEIL INSBES. DER SONATENSATZFORM, DER DIE MUS. ZU VERARBEITENDEN THEMEN ENTHÄLT. Dabei erweist sich der Terminus exposition als Bezeichnungsfragment der Ausdrücke exposition des idées und exposition du morceau. Hypothetisch läßt sich der Benennungsvorgang auf drei Stufen nachvollziehen: zunächst bezeichnet exposition des idées den Vorgang des Aufstellens der Themen im ersten Teil der Sonatensatzform; im Ausdruck exposition du morceau sodann wird die kompos. Funktion dieses ersten Teils innerhalb des Formganzen angesprochen, während im Bezeichnungsfragment exposition schließlich der inhaltliche Aspekt dieses ersten Teils auf den ersten Teil als solchen übertragen wird. Zwar sind in Reichas Ausführungen alle diese drei Verwendungsstufen präsent, jedoch finden sie sich vermischt und nicht in der hypothetisch dargelegten Folge.
Reicha faßt die Sonatensatzform im Sinne der zeitgenöss.

Theorie als zweiteilig auf. Er bezeichnet die Form solcher ersten Sätze insbes. von Sonate, Symphonie oder Quartett als „grande coupe binaire“:

1814: On se sert de la grande coupe binaire pour les grands airs, pour les airs de bravoure; et dans la Musique instrumentale, pour les premiers morceaux des sonates, des duos, des trios, des quatuors, des ouvertures, des symphonies et des grands solos d'instrumens (48);

Der erste Teil der „grande coupe binaire“ diene der exposition des idées bzw. der exposition des idées inventées, also dem „Aufstellen der (erfundenen) Gedanken“, während sich der zweite Teil in zwei Abschnitte (sections) gliedere, die nacheinander der „Entwicklung“ und „Transposition der Gedanken“ vorbehalten seien:

1826: Dans les morceaux qui sont divisés en deux parties générales, (comme par exemple dans les premiers morceaux d'un quatuor ou d'une symphonie) la première partie sert à l'exposition des idées, et la seconde à leur développement (236);
Cette coupe [sc. la grande coupe binaire] se divise... en deux parties principales. La première partie sert à l'exposition des idées inventées. La seconde partie se subdivise en deux SECTIONS dont la première sert au développement des idées, et la seconde à leur transposition (296).

Bereits in seinem *Traité de mélodie* von 1814 finden sich die Benennungsstufen exposition (des idées), exposition du morceau und exposition. Auffällig ist, daß Reicha 1814 noch irrtümlicherweise annimmt, die Begriffe exposition und développement stammten aus dem terminologischen Bereich der Rede (discours). In Wirklichkeit hat er sie dem begrifflichen Apparat des dreiteiligen Dramas entnommen, eine Tatsache, die ihm, wie noch zu zeigen ist, spätestens in seinem 1826 publizierten *Traité de haute compos. mus.* II (S. 298) bewußt geworden ist:

1814: *Principes pour la grande Coupe (ou Dimension) binaire.* 1°. La seconde partie de cette coupe ne peut jamais être plus courte que la première; mais elle peut être d'un tiers et même de moitié plus longue; car la première partie n'est que l'exposition, tandis que la seconde en est le développement ([note] 1: Il est remarquable, comme le sentiment suit ici une loi, que l'esprit l'adopte: car, dans un discours, il faut une exposition dont les idées soient développées dans une autre partie.
Il ne faut pas trop moduler cette première partie dans les autres tons, pour éviter les trois inconvéniens suivans dans la Mélodie: A. pour ne pas effacer trop le ton primitif; B. pour ne pas nuire à la gamme de la dominante; C. pour ne point contrarier l'exposition du morceau, qui doit toujours être franche et nette, sans quoi la seconde partie perd de son intérêt, parce qu'elle ne se lierait plus d'une manière évidente avec la première: l'exposition manquée, tout le reste est manqué, comme dans le discours, parce que l'attention de l'auditeur se distrait, se perd, on n'agit que trop faiblement pour pouvoir apprécier le reste. Ainsi, si l'on veut moduler dans d'autres tons, qu'on le fasse d'une manière légère et passagère, et qu'on ne *détermine* aucune autre gamme dans cette première partie, hors la tonique et sa dominante (46f.).

Inhaltlich ordnet Reicha dem Expositionsteil der Sonate, der „Première partie, ou exposition des idées“ (1826, S. 300), folgende formale Bestandteile zu:

(1) Motif ou première idée mère;
(2) Pont ou passage d'une idée à l'autre;
(3) Seconde idée mère dans la nouvelle tonique;
(4) Idées accessoires et conclusion de la première partie.

Diese inhaltliche Beschreibung erfährt auch in der Folge keine grundsätzliche Veränderung mehr: Hauptsatz – Überleitung – Seitensatz auf der (als „neue Tonika“ bezeichneten) Dominante bzw. Mollparallele – (eventuell) zusätzliches Themenmaterial und Schluß des ersten Teils gelten in der auf Reicha folgenden Schultheorie der Sonate als der Standardaufbau einer Exposition. Reichas metaphorischer Ausdruck „idées mères“ („Muttergedanken“) steht für die notwendige Entwicklungsfähigkeit der beiden Hauptthemen.

Bei der Benennung des ersten Teils der Sonatensatzform hat zweifellos die Möglichkeit einer ÜBERTRAGUNG DES DRAMENTHEOR. TERMINUS EXPOSITION AUF DEN ALS DRAMATISCHE VERLAUFSFORM VERSTANDENEN SONATENSATZ eine gewichtige Rolle gespielt.

Bereits zwei Jh. zuvor hatte Molière (1663) auf dem Gebiet der Dramentheorie die althergebrachten griech. Termini durch franz. Bezeichnungen ersetzt (*Exkurs 1*). Diese leichter verständlichen Begriffe boten sich ebenfalls für die Teile des Sonatensatztypus an, der nach der Auffassung des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jh. als dramatische Verlaufsform verstanden wurde (*Exkurs 2*).

*

Exkurs 1: Das aristotelische Konzept des dreiteiligen Dramas als einer ausgedehnten, formal geordneten Handlung mit Anfang (ἀρχή), Mitte (μέσον) und Ende (τελευτή) ist um die Mitte des 4. Jh. n. Chr. durch den lat. Grammatiker Aelius Donatus mittels der Begriffe πρότασις ([Darlegung der] Vorgeschichte), ἐπίτασις (Herstellung der Spannung [des Knotens]) und καταστροφή (Wendung [der Handlung zur Ruhelage]) bzw. περιπέτεια (ein bereits aristotelischer Terminus: Umschlagen [der Handlung zum Guten oder Bösen]) inhaltlich konkretisiert worden. Die frz. Wortformen dieser Termini, protase, épitase und catastrophe bzw. péripétie, dienten der Theorie des klass. franz. Dramas im 17. Jh. so lange, bis sich Molière 1663 in seiner Lehrkomödie *La Critique de l'École des Femmes* polemisch gegen sie wandte und sie durch die verständlicheren frz. Bezeichnungen exposition du sujet, noeud und dénouement ersetzte. Während Molière mit noeud und dénouement die bildhaften aristotelischen Termini πλοκή ([Verwicklung des] Knoten[s]) und λύσις (Lösung [des Knotens]) übersetzte, konnte er für denjenigen Teil des Dramas, der der ‚Darlegung‘ bzw. der ‚erzählenden Mitteilung [lat. narratio] des Gegenstandes [der Handlung]‘ vorbehalten ist, auf die franz. Formel exposition du sujet zurückgreifen, die nicht nur seiner als ein Akt der Humanisierung aufgefaßten Forderung nach unmittelbarer Verständlichkeit der dramatischen Terminologie entsprach, sondern überdies noch auf eine auf Quintilian zurückgehende Tradition sich berufen konnte.

Zum Verhältnis narratio – expositio:

M. Fabius Quintilianus, *Inst. oratoria* (um 95 n. Chr.) IV, 2, 31: narratio est rei factae aut ut factae utilis ad persuadendum expositio (ed. L. Radermacher, Lpz. ²1959, I, 205);
R. Bary, *La Rhétorique françoise...*, nouv. éd. (Paris 1659): la narration consiste en l'exposition du fait (208).

Zur Substitution von protase durch exposition:

Aelius Donatus, *Excerpta de comoedia* (um 350 n. Chr.) VII, 4: πρότασις est primus actus fabulae, quo pars argumenti explicatur, pars reticetur ad populi expectationem tenendam (*Commentum Terenti*, ed. P. Wessner, Stuttgart 1962, 27);
P. Corneille, *Discours du poëme dramatique* (1660): Il (Térence) a introduit une nouvelle sorte de personnages, qu'on a appelés protatiques, parce qu'ils ne paroissent que dans la protase, où se doit faire la proposition et l'ouverture du sujet (*Oeuvres*, Vol. I, ed. M. Ch. Marty-Laveaux, Paris 1862, 46);
J.-B. Molière, *La Critique de l'École des Femmes* (Paris 1663), scène VI: LYSIDAS: Quoi? Monsieur, la protase, l'épitase, et la péripétie? ... DORANTE: Ah! Monsieur Lysidas, vous nous assommez avec vos grands mots. Ne paraissez point si savant, de grâce. Humanisez votre discours, et parlez pour être entendu. Pensez-vous qu'un nom grec donne plus de poids à vos raisons? Et ne trouveriez-vous pas qu'il fût aussi beau de dire

l'exposition du sujet, que la protase, le noeud, que l'épitase, et le dénouement, que la péripétie? (*Oeuvres complètes*, ed. G. Couton, Vol. II, Paris 1971, 664);
Encyclopédie, Vol. XIII (éd. Neuchâtel 1765), Art. *Protase*: Ce que les anciens entendoient par *protase*, nous l'appellons *préparation de l'action*, ou *exposition du sujet* (502b);
Goethe an Schiller (22. 4. 1797): ...aber eben deßhalb dünkt mich macht die Exposition dem Dramatiker viel zu schaffen, weil man von ihm ein ewiges Fortschreiten fordert, und ich würde das den besten dramatischen Stoff nennen, wo die Exposition schon ein Teil der Entwicklung ist (*Goethe-Briefe*, hg. v. Stein, Bd. IV, Bln 1903, 153);
Ersch/Gruber, *Allg. Encyklopädie d. Wiss. u. Künste*, Bd. XXVII (Lpz. 1835), Art. *Drama*: Da ist nun aber gleich der Anfangspunkt von bedeutender Wichtigkeit für das Ganze. Man bezeichnet ihn durch Exposition, die man gewöhnlich als eine Art von Prolog betrachtet, worin alles dargelegt wird, was sich vor dem Zeitpunkte der Handlung auf dieselbe Bezügliches zugetragen hat, und was zur vorläufigen Bekanntschaft mit den Charakteren der handelnden Personen und mit Zeit und Ort der Handlung dient... Die echt und wahrhaft dramatische Exposition aber ist die, welche... den Keim der Entwicklung schon in sich trägt (328).

Lit.: H.-G. Bickert, Studien z. Problem d. Exposition im Drama d. tektonischen Bauform. Terminologie, Funktionen, Gestaltung, Diss. Marburg 1968 (Marburger Beitr. z. Germanistik XXIII, 1968); ders., Expositionsprobleme d. tektonischen Dramas, in: Beitr. z. Poetik d. Dramas, hg. v. W. Keller, Darmstadt 1976, insbes. S. 36–39; H. Lausberg, Hdb. d. literar. Rhetorik, Bd. I, [2]München 1973, §§ 1185, 1194 u. 1244.

*

Exkurs 2: Ein frühes theor. Zeugnis, in dem die Sonatenform als dramatischer Entwicklungsprozeß begriffen wird, findet sich in *La poétique de la musique* II, Paris 1787, von B. G. E. Laville, Comte de La Cépède. Der Autor nennt die Kategorien Anfang, Mitte und Ende, beobachtet Entwicklungen (développemens), Verwicklung (intrigue: ein häufig vorkommendes Synonym für noeud) und Lösung (dénouement) und bemerkt, die Spieler könnten unschwer alle Teile eines Dramas verfolgen, dessen Darsteller sie seien: „...on y remarque un commencement, un milieu, une fin, des développemens, une espèce d'intrigue, un dénouement; ou, pour mieux dire, que ceux qui l'exécuteront y puissent suivre toutes les parties d'un drame dont ils seront les acteurs..." (234; zit. nach Ritzel 132).
Eine ähnliche Auffassung vom dramatischen Wesen der Sonatenform wird in der 1. Hälfte des 19. Jh. mehr oder weniger Allgemeingut; vgl. G. Schilling (1840) über das „Allegro" der Symphonie: „Wollten wir einen solchen Tonsatz im Bilde definiren, so zeigt er uns gleichsam den Helden im Kampfe mit dem Schicksale. Seinen Entschluß sehen wir reifen, seine Kräfte erglühen, sehen ihn hassen, sehen ihn lieben, hineinstürmen in den wilden Kampf und siegreich wieder zurückkehren oder überwältigt untergehen unter der Masse der Macht" (562).

*

Wohl der früheste Beleg, in dem der dramentheor. Terminus Exposition im Zusammenhang mit dem ersten Teil der Sonatensatzform genannt wird, findet sich in einer 1813 verfaßten Rezension E. T. A. Hoffmanns von Beethovens D-Dur-Klaviertrio op. 70 Nr. 1. Hoffmann verwendet den dramentheor. Terminus Exposition allerdings nur im bildlichen Sinne. Nicht den den Sonatensatz eröffnenden Teil als solchen will er bezeichnen, vielmehr will er dessen mus. Funktion innerhalb des ganzen Satzverlaufs charakterisieren, indem er ihn mit dem vorbereitenden Teil des Dramas vergleicht, der die Voraussetzungen für das weitere Geschehen bildet:

Der erste Teil gibt überhaupt nur die Exposition des Stücks. Im zweiten Teil fängt nun ein kunstreiches, kontrapunktisches Gewebe an... (123).

Eine wirkliche Übertragung der Terminologie des dreiteiligen Dramas auf den ersten Teil und die beiden Abschnitte des zweiten Teils der Sonatensatzform unternimmt erst Reicha 1826:

La première partie de cette coupe est l'exposition du morceau;
La première section [sc. de la deuxième partie] en est l'intrigue, ou le noeud;
La seconde section en est le dénoûment (298).

C. Czerny folgt in seiner *Schule d. prakt. Tonsetzkunst* III (1844) – da die dtsch. Fassung des Werkes nicht greifbar ist, wird der Beleg der Textstelle aus der engl. Übers. aus dem Jahre 1848 entnommen – offenkundig dem Vorbild Reichas. Czerny ist der Ansicht, daß der Verlauf der Sonatensatzform im ersten Teil zunächst eine „exposition of the principal idea and of the different characters, then the protracted complication of events, and lastly the surprising catastrophe, and the satisfactory conclusion" (zit. nach Ritzel 233) im zweiten Teil enthalten müsse.
Aus der Tatsache, daß sich in der Folge der Terminus Exposition durchgesetzt hat, Begriffe aber wie noeud, intrigue, complication, catastrophe, dénouement und conclusion sich nicht erhalten haben, läßt sich schließen, daß es weniger die Übertragung des Dramenterminus auf die Sonatenform war, die dem Begriff Dauer verliehen hat, sondern vielmehr seine hiervon unabhängige Entstehung aus dem geläufigen Wortsinn von exposition im Sinne von (Themen-)Aufstellung dafür entscheidend war.
Im Dtsch. setzt sich der Terminus Exposition in dieser Bedeutung nur zögernd durch. Ein (weiterer) früher Beleg seines (allerdings vagen) Gebrauchs in einem systematisch die mus. Gattungen beschreibenden Werk findet sich 1847 bei P. Singer:

Die meisten dieser Stücke [sc. etwas längere Stücke wie ... *Kyrie, Gloria, Credo* etc., Offertorien, Sonaten, Andante, Duetten, Terzetten, Quartetten etc. und wie sie immer heißen mögen] lassen sich in zwei Hauptheile zergliedern. Der erste Theil enthält vornehmlich die Exposition eines größern Haupt- und Mittelsatzes, der zweite Theil den Nach- und Schlußsatz (210).

Noch im Art. *Sonate* des DommerL (1865) nimmt der Begriff Exposition durch das in Parenthese hinzugefügte Wort „gleichsam" eine signifikative Stellung zwischen dem Dramenbegriff und der Bezeichnung des ersten Teils des Sonatensatzes ein:

Dieser Erste Theil enthält in seinen Motiven das tonliche Material für den ganzen ferneren Ausbau des Ersten Satzes; im weiteren Verlauf des letzteren treten keine eigentlich neuen musikalischen Gedanken mehr auf... Indem also dieser Erste Theil (gleichsam) die Exposition des ganzen Ersten Satzes bildet, daher sein Inhalt wohl aufgefasst und gemerkt werden muss, ... wird er zweimal gleich nach einander gespielt (783).

Entscheidend für den endgültigen und allgemeinen Durchbruch des Terminus im Dtsch. werden sowohl der Gebrauch als auch die Bestimmung des Begriffes Exposition in diesem Sinne durch Autoritäten auf dem Gebiet der mus. Formenlehre wie Riemann und Leichtentritt. Es treten jetzt auch so wesentliche Begriffsmomente der Sonatenexposition wie der Themendualismus und die Tonartendisposition hinzu:

Riemann (1888) [4]1918: ...in der Regel ist die Sonatenform so angelegt, daß einem kraftvollen, charakteristischen, ersten Thema, sozusagen dem Vertreter des männlichen Prinzips, ein gesangsmäßiges, weicheres zweites Thema gegenübertritt, als Repräsentant des weiblichen Prinzips, regelmäßig in anderer,

aber verwandter Tonart; gewöhnlich wird die sogenannte Exposition, der erstmalige Auftritt der beiden Themen, repetiert (159).

Leichtentritt (1911) [3]1920 gebraucht wohl als erster die heute allgemein im Dtsch. übliche Trias der Termini für die übergeordneten Teile der Sonatenform, Exposition – Durchführung – Reprise:

Der neuere [sc. klassische] Sonatensatz bei Haydn, Mozart, Beethoven hat folgenden Grundriß:
I. Teil. Exposition der Themen.
Erstes, Hauptthema in der Tonika. Zweites Thema, Seitensatz, in der Dominante. Drittes, Schlußthema in der Dominante.
II. Teil. Durchführung.
III. Teil. Reprise (128).

Obwohl sich die Charakteristika des übergeordneten Sonatenformteils Exposition und seine Legitimation im Formganzen des Sonatensatzes nie unabhängig von dem jeweils historischen Ort des Wortgebrauchs festlegen lassen, kann so etwas wie ein „Idealtypus" beschrieben werden, vor dessen Profil sich die unterschiedlichen Realisierungen erst signifikant abheben:

vgl. H. Fladt, *Zur Problematik traditioneller Formtypen in d. Musik d. frühen 20. Jh.* (Berliner mw. Arbeiten VI, München 1974): Die Exposition ist durch ihre Funktion des noch nicht reflektierten Setzens bestimmt. Aufgestellt werden feste tonale Ebenen in Hauptsatz- und Seitensatz-Gruppen, die kontrastieren und dennoch aufeinander bezogen sind. Dem tonikalen Hauptsatz korrespondieren prägnante thematisch-motivische Charaktere, im weiteren Formverlauf Zentren und Träger von Entwicklungen über reines Setzen hinaus. Die nicht-tonikalen Seitensatzgruppen sind in der Regel lockerer gefügt und, analog den tonalen Verhältnissen, als thematisch-motivische Charaktere kontrastierend auf die Hauptsatzthematik bezogen. Schlußgruppen befestigen kadenzierend den tonalen Kontrast, gelangen bei unaufgelöstem Widerspruch zu einem relativen Abschluß. Die so fixierten Gegensätze treiben einen Prozeß aus sich heraus, der das Gesetzte beleuchtet, untersuchend in seine widersprüchlichen Bestandteile auflöst, durch-führt (25).

Fladts These freilich des „noch nicht reflektierten" Setzens erweist sich in vielfacher Hinsicht als unhaltbar. Sie entspringt offensichtlich einer Einstellung, die ausschließlich thematisch-motivische Arbeit mit mus. Reflexion gleichsetzt.

Der Terminus technicus Exposition mit der Bedeutung ‚erster Teil insbes. der Sonatensatzform, der die mus. zu verarbeitenden Themen enthält' wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jh. und im frühen 20. Jh. in alle Sprachen übernommen und verdrängte nach und nach die meisten vor und neben ihm gebräuchlichen synonymen Termini:
Setting out: A. Fr. Chr. Kollmann, *An Essay on Pract. Mus. Compos.*, London 1799: „Pieces or movements of one or two long sections require a setting out and a return... and are only different from them in the elaboration" (5);
Proposition (dtsch. u. frz.): J. Fr. A. Fleischmann, *Wie muß ein Tonstück beschaffen sein, um gut genannt werden zu können*, AmZ 1799: „Einleitung... und... Proposition des Hauptgedankens" (209f.); Momigny 1806, I, 271;
Exorde (frz.): Colet (1840) Ausg. um 1845, 256;
Erster Teil, première Partie, the first part: H. Chr. Koch, *Versuch einer Anl. z. Compos.*, Bd. III, Lpz. 1793: „erster Theil" oder erster „Hauptperioden" (304); Reicha 1826: „première Partie" (298ff.); Marx (1835–45), III [4]1848: „Theil I." (221); Lobe (1850) [2]1866, 315f.; Helm 1872, 79; Stainer/Barrett 1876: „the first part of the first movement" (180b).
Lediglich Ausdrücke wie ‚Aufstellung der Themen' bzw. ‚Themenaufstellung' und ‚statement' bzw. ‚enunciation' (beide engl.) haben sich bis heute erhalten.

(2) V. d'Indy prägt 1909 für die Reprise der Sonatensatzform den zu exposition korrespondierenden Ausdruck ‚RÉEXPOSITION'. Er vergleicht die Funktionen der drei Teile der Sonatensatzform mit dem dreidimensionalen architektonischen Aufbau des Gewölbes, wobei gleichsam die tragenden Pfeiler Exposition und Reexposition (bzw. Reprise: les deux piliers-*exposition*) die gewölbte Kurve der Durchführung tragen:

Cette coupe *ternaire*, qui caractérise le *morceau de Sonate* par excellence, consiste dans sa division en *trois* parties, dont la *première* et la *dernière*, symétrique l'une de l'autre, contiennent immuablement l'*exposition* et la *réexposition* du ou des thèmes, tandis que la *seconde*, contrastant surtout par sa forme et son état tonal, revêt une infinité d'aspects différents, suivant l'époque ou le style de la pièce et surtout suivant son mouvement... L'ordre des *trois* dimensions géométriques: *ligne*, *aire*, *volume*; l'évolution des formes élémentaires architecturales, partant du *mur* droit, *unitaire*, pour s'élever à la ligne brisée du *fronton*, *binaire*, et de là à la *voûte*, image frappante du *ternaire* symphonique, avec symétrie de ses piliers-*exposition* et souplesse infinie dans le *développement* de sa courbe médiane (153f.).

Lit.: W. FISCHER, Zur Entwicklungsgesch. d. Wiener klass. Stils, StMw III (1915); R. VON TOBEL, Die Formenwelt d. klass. Instrumentalmusik, Bern 1935; W. S. NEWMAN, The Sonata in the Classic Era, Chapel Hill 1963; H. ERPF, Form u. Struktur in d. Musik, Mainz 1967; FR. RITZEL, Die Entwicklung d. „Sonatenform" im musiktheor. Schrifttum d. 18. u. 19. Jh. (Neue mg. Forschungen, Bd. I), Wiesbaden [2]1974.

IV. Möglicherweise im Anschluß an den Expositionsbegriff im Sinne des ‚ersten Teils insbes. der Sonatensatzform' findet sich der Terminus Exposition seit den zwanziger Jahren des 19. Jh. auch auf den ‚Anfangsteil einer Fuge' angewendet.

(1) So bezeichnet Fr.-J. Fétis mit exposition den ERSTEN TEIL EINER FUGE, IN DEM SOWOHL DAS THEMA ALS AUCH DESSEN ANTWORT IN JEDER STIMME ERSCHEINEN:

Fétis (1824) [2]1846: L'exposition de la Fugue à trois voix n'est complète qu'autant que chaque voix a fait le sujet et la réponse. Après que la troisième voix (dans l'ordre des entrées) a fait entendre le sujet, la première prend la réponse; à cette réponse succède un divertissement d'une certaine longueur, après quoi la voix qui a fait la première réponse rentre par le sujet, et la troisième voix fait la réponse; ce qui complète l'exposition (61).

Gegenüber dem unter IV. (3) behandelten Begriff der Fugenexposition, der die Zwischenspiele als der Exposition fremd betrachtet, scheint in dieser Begriffsbestimmung die Einschaltung eines oder auch mehrerer Zwischenspiele die Einheitlichkeit des Expositionsverlaufs nicht zu stören: das entscheidende Definitionsmoment liegt für Fétis darin, daß er die Exposition erst dann als abgeschlossen ansieht, nachdem das Fugenthema in jeder Stimme sowohl als Dux als auch als Comes aufgetreten ist. (Diesem extensiven Expositionsbegriff zufolge wäre z. B. die c-moll-Fuge aus J. S. Bachs *Wohltemperiertem Klavier* I ohne regelrechte vollständige Exposition, weil in dieser Fuge das Thema in der Unterstimme nur als Dux – und nicht auch als Comes – erscheint).
Sechs Jahre später expliziert Fétis den Expositionsbegriff sehr viel weniger genau, offenbar deshalb, weil er einen weniger extensiven und daher umso mehr an der Praxis der Fugenkomposition sich ausrichtenden Umfang der Exposition (den unter IV. (2) behandelten) im Auge hat, die er dann als abgeschlossen betrachtet, nachdem in jeder Stimme das Thema – sei es als Dux oder als Comes – erschienen ist. Als ein Indiz für diese Auffassung könnte

man die Bemerkung werten, daß die Zwischenspiele (→ *Episode* V. (1)) auf die Exposition folgten:

Fétis (1830) 1839: L'exposition se compose d'un certain nombre de reprises du sujet et de la réponse, après lesquelles viennent les *épisodes*... (104).

(2) Der erste explizite Beleg für diesen Fugenexpositionsbegriff findet sich 1847 bei P. Singer. Dieser versteht unter Exposition, wie allgemein heute noch üblich, die ERSTE DURCHFÜHRUNG EINER FUGE, worunter das ERSTE ERSCHEINEN VON THEMA UND ANTWORT IN ALLEN STIMMEN begriffen wird:

Wird eine einfache Fuge auf vier Stimmen berechnet, so enthält die Exposition nebst dem Subjekte und dessen Antwort, auch noch eine Wiederholung des Subjektes und der Antwort in den zwei anderen Stimmen. Hierbei soll jedoch eine Ordnung der Stimmen beobachtet werden, die sich aus der Natur der Stimme und deren Umfange selbst ergibt. Wenn daher z.B. das erste Subjekt von der Sopran- und dessen Antwort von der Altstimme vorgetragen wird, so soll die Wiederholung des Subjektes vom Tenore und die zweite Antwort vom Basse vorgetragen werden, da die Sopranstimme ihrer Natur und ihrem Umfange nach mit dem Tenor, und der Alt mit dem Basse parallel ist und letztere, Tenor und Baß nämlich, nur um eine Oktav tiefer klingen. Uebrigens muß die zweite Antwort auf das wiederholte Subjekt in gleicher Entfernung, d.h. in strenger Symmetrie eintreten, während von dem ersten Theile der Exposition des Subjekts und dessen Antwort bis zum zweiten Theile derselben d.i. bis zur Wiederholung des Subjektes und der Antwort diese Symmetrie nicht nothwendig ist (194f.).

S.W. Dehn definiert 1859 den Fugenexpositionsbegriff im gleichen Sinne wie Singer:

Der Theil der Fuge, in welchem die verschiedenen Stimmen zum ersten Male mit Thema und Antwort eintreten, also der erste Theil bis zur Beendigung des Thema's in der zuletzt eintretenden Stimme wird die „Exposition der Fuge" genannt (168).

H. Bellermann stellt 1862 die wohl an der Theorie der Sonatensatzform sich orientierende These von der Dreiteiligkeit jeder Fuge auf. Der erste der als Durchführungen bezeichneten Teile werde von einigen Theoretikern – nachweislich bezieht er sich auf Dehn – auch „Expositio" genannt. Möglicherweise will Bellermann mit der lat. Form des Terminus eine seriöse Fundierung seiner sowohl historisch als auch pragmatisch unhaltbaren Auffassung vom Fugenverlauf suggerieren:

Bellermann (1862) [2]1877: Das Auftreten des Themas mit der nachfolgenden Beantwortung (sei es, wie hier, von zweien, oder in der mehrstimmigen Fuge von mehreren Stimmen) nennt man eine Durchführung. Durch jene drei Cadenzen auf Quinte, Terz und Tonica erhält jede Fuge drei Durchführungen, von denen die erste nach einigen Theoretikern auch die *Expositio* der Fuge und die zweite die *Repercussio* genannt wird. Die dritte ist dann meistens eine Engführung ... (249f.).

Der Art. *Fuge* im DommerL 1865 bezieht sich offenbar auf Bellermanns Ausführungen:

In der einfachsten Fuge machen sich drei, durch den Führer und seinen nachfolgenden Gefährten gebildete Durchführungsgruppen kenntlich. Die erste wird Exposition genannt: Führer und Gefährte legen, im Tonika- und Dominantverhältnis stehend, ihren ersten Gang durch alle vorhandenen Stimmen zurück (339).

Nur zögernd tritt im Dtsch. der neue Terminus an die Stelle älterer sinnähnlicher Ausdrücke (wie z.B. Repercussio und Wiederschlag, → *Durchführung* I. (2)), eine Tatsache, die damit zusammenhängen mag, daß eine, wenngleich auch nie offen ausgesprochene Parallelisierung des Begriffs mit dem der Sonatensatzform oft als unpassend empfunden werden mußte. Deshalb wohl hat sich z.B. im Dtsch. der synonyme Begriff ‚erste Durchführung' bis heute als gleichrangig behaupten können. Ausdrücke wie ‚première Révolution du Sujet' und ‚Proposition' freilich haben sich nicht durchsetzen können:

Première Révolution du Sujet: Momigny 1806: „J'appelle *Révolution du Sujet*, le cercle ou l'intervalle qu'il parcourt avant de se répéter dans la même Partie. Dans sa première Révolution le Sujet doit passer successivement dans les quatre Parties, en commençant par celle que l'on veut" (520);
Proposition (frz.): Castil-BlazeD (1821) [2]1825: „*Proposition*, s.f. Terme que l'on emploie pour désigner la première phrase d'une fugue, contenant le sujet et tous les contre-sujets, quel qu'en soit le nombre" (II, 172);
Erste Durchführung: Marx (1837–47) II [4]1856; Weinlig 1845, 83; GaßnerL 1849, 315a; Silcher 1851, 172; Richter (1859) [8]1896, 100f.; Bellermann (1862) [2]1877, 294f.; Riemann 1890, 5; Draeseke 1902, 32; H. Erpf, *Form u. Struktur in d. Musik*, Mainz 1967, 88; RiemannL, Sachteil 1967, Art. *Exposition*: „In der Fuge wird E. die erste Durchführung des Themas als Dux und Comes in allen Stimmen genannt" (268b).

(3) Fr. Ouseley schränkt 1869 den Begriff der Fugenexposition quantitativ weiter ein auf das ERSTE ERSCHEINEN VON THEMA, ANTWORT UND KONTRASUBJEKT IN EINER FUGE. Offenbar bezieht sich dieses Wortverständnis nicht auf einen Anfangsteil der Fuge als solchen, sondern auf das ‚erste Aufstellen der thematischen Bestandteile der Fuge'. (Nach diesem Begriff reicht die Exposition der c-moll-Fuge aus dem *Wohltemperierten Klavier* I bis zum Anfang von Takt 5.):

Every fugue must commence with what is called ‚the exposition' of the subject and answer. By this is simply meant the first entry of the subject, answer, and countersubject (178).

Das Ende einer so verstandenen Exposition ist offenbar dort gegeben, wo das Zwischenspiel (fragments of material) beginnt:

Ouseley 1879: After the exposition is completed... it is well to make use of fragments of material (568b).

(4) W. Apel hingegen weitet im HarvardD 1944 den Begriff exposition auf JEDE DURCHFÜHRUNG EINER FUGE aus. Es scheint, daß der Autor das engl. Wort exposition dem dtsch. Fugenbegriff ‚Durchführung' gleichsetzt, weshalb er dann folgerichtig auch gezwungen ist, die erste Fugendurchführung als ‚first exposition' zu bezeichnen. Seine Bemerkung, daß „der Terminus ‚exposition' manchmal zu der Bedeutung ‚first exposition' verengt werde", ist unzutreffend. Das Gegenteil ist vielmehr der Fall: Apel hat, offenbar den dtsch. Begriff Durchführung als Äquivalent für exposition im Sinn, den Expositionsbegriff unüblich und durchaus singulär erweitert und ihm dabei seine allgemeine Konnotation des ‚erstmaligen Hinstellens' entzogen:

Art. *Fugue*: ... A section during which the theme appears at least once in each voice is called exposition. Frequently an exposition includes one more statement than the number of parts ... However this does not usually happen in the first exposition which, in other respects also, is the most normal and strictest of all the expositions. Sometimes the term exposition is restricted to the first exposition, without any special name being applied to the later sections of similar construction... The structure-at-large of a fugue is an alternation of expositions and episodes (285b).

(5) H. Riemann analysiert 1890 sämtliche Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* von J.S. Bach vor dem Hinter-

grund eines unverkennbar auf die Sonatensatzform bezogenen streng dreiteiligen Schemas. Dabei bezeichnet er mit Exposition den ANFANGSTEIL EINER FUGE, DER NACH DEM ERREICHEN EINER DEUTLICHEN, MEIST DURCH EINE „FÖRMLICHE" KADENZ SICH AUSZEICHNENDEN ZÄSUR AUF DER DOMINANT- ODER MEDIANTTONART ENDET. Häufig fällt ein derart begriffener Anfangsteil mit dem Ende der ‚ersten Durchführung' zusammen, so daß die Ausdehnung der Exposition faktisch von der des unter IV. (2) explizierten Begriffs sich nicht unterscheidet. Daß für Riemann der Begriff der Exposition jedoch nicht eo ipso mit demjenigen der ersten Durchführung identisch ist, geht u.a. deutlich aus seiner Analyse der cis-moll-Fuge I hervor:

Die Hauptteile der Fuge sind: I. Die Exposition, bestehend aus der ersten und zweiten Durchführung; die erste schließt mit einer überzähligen Einführung des Comes im Tenor in der Moll-Oberdominanttonart (Gis moll) ab (32).

H. Erpf hat 1967 diesen normativen Expositionsbegriff und das mit ihm verbundene Formschema zu Recht kritisiert. Dieser hat zweifellos – wie die zu ihm komplementären Begriffe – das Verständnis der an kein fixiertes Formschema gebundenen Fugen Bachs eher verdunkelt als erhellt:

Man hüte sich vor der Vorstellung, daß es für die Fuge „normale" Regeln der formalen Gestaltung gäbe; man müßte denn sämtliche Fugen von J. S. Bach für „anormal" erklären. Jede Fuge der Kunstmusik hat ihre eigene, aus ihren inneren Kräften fließende Form. „Normen" gibt es allenfalls für die sogenannte „Schulfuge", die eine Art vereinfachter Abstraktion für die Kontrapunkt-Studierenden des 19. Jahrhunderts ist. Von hier aus stammt auch die durchaus falsche Annahme, daß eine Fuge drei Teile haben müsse. Wird noch der erste dieser drei Teile als „Exposition", der zweite als „modulierende Durchführung" und der dritte als „Reprise" bezeichnet, so ist die Verwirrung vollkommen. Denn diese Begriffe sind offenbar von der klassischen Sonate her auf die zeitlich frühere Fuge rückübertragen. Sie passen nicht auf eine einzige Fuge von J. S. Bach (87).

(6) Seit der 2. Hälfte des 19. Jh. ist der Fugenexpositionsbegriff zugleich DURCH VERBALE ZUSÄTZE SOWOHL ERWEITERT ALS AUCH PRÄZISIERT worden.

(a) So bezeichnen COUNTER-EXPOSITION (engl.) und CONTRE-EXPOSITION (frz.) eine ‚die erste Durchführung der Fuge wiederholende weitere Durchführung, die gegenüber jener eine geänderte, in der Regel Thema und Antwort austauschende Anordnung der Stimmeneinsätze aufweist'.
Im Art. *Fugue* des Stainer/BarrettD findet sich 1876 zunächst nur der Hinweis, daß man die ‚Wiederholung einer Fugenexposition mit unterschiedlicher Anordnung der Stimmen' als counter-exposition bezeichne:

The first giving out of subjects and answers is called the Exposition; and when repeated with a different arrangement of the parts, the Counter-exposition (180b).

Prout definiert 1910 den Begriff im gleichen Sinn, fügt jedoch hinzu, daß die Anordnung der Stimmeneinsätze in der counter-exposition gegenüber der exposition Thema und Antwort austauschen könnten:

Counter-Exposition. – An optional second exposition, giving a second group of entries in the original keys (tonic and dominant) but quite differently arranged, the voices entering in changed order, or those which had the subject having the answer, and *vice-versa*. Often the counter-exposition is only partial, *i.e.*, not participated in by all the voices (VII).

Für V. d'Indy ist 1909 die Vertauschung der Stimmeneinsätze in der contre-exposition und die damit verbundene Umkehrung der tonalen Funktionen gegenüber der „exposition initiale" die Regel:

La *Contre-Exposition*, qui apparaît ordinairement dans les fugues après une transition de quelques mesures [gemeint ist ein Zwischenspiel] la reliant à l'exposition initiale, repose comme celle-ci, sur les fonctions de *dominante* et de *tonique*; mais, par un effet assez logique des lois de symétrie, la réponse y est entendue *avant* le sujet, ce qui entraîne une sorte d'inversion de fonctions tonales, destinée à rétablir l'équilibre rompu par la première exposition. Si le sujet entendu au début de la Fugue était *conclusif* ..., la réponse qui commence la contre-exposition est forcément *suspensive*, et réciproquement. Lorsque la contre-exposition ne contient qu'une seule entrée de la réponse et une du sujet (comme c'est le cas le plus fréquent), elle répond plus exactement à ce besoin de compensation tonale, puisqu'elle aboutit à l'*une* des fonctions, tandis que l'exposition initiale, a quatre entrées, aboutissait à l'*autre* (48);
...l'inversion des fonctions, caractéristique de la *Contre-Exposition* (51).

Während sich die Begriffe counter-exposition bzw. contre-exposition im Engl. bzw. Franz. eingebürgert haben, ist im Ital. contro-esposizione nur selten (s. *Enciclopedia della musica*, Vol. II, Mailand 1964, Art. *esposizione*, 138a: contro-esposizione), eine dtsch. Entsprechung nie anzutreffen. Wie bereits der Art. *Fuge* des MendelL (1869) [2]1888 ausführt, wird das in Frage stehende satztechnische Phänomen im Ital. als ‚rivolto della fuga', im Dtsch. als ‚Umkehrung der Exposition' bezeichnet:

Die Umkehrung der Exposition, in welcher diejenige Stimme, welche anfangs das Thema hatte, nun die Antwort hat, und umgekehrt, folgt in der italienischen Schule nach einem kleinen Zwischensatz der Exposition selbst und wird „Rivolto de la fuga" genannt (542, Anm.).

(b) V. d'Indy gebraucht 1909 den Ausdruck EXPOSITION DOUBLE zur Kennzeichnung der die ersten elf Takte des Contrapunctus VII aus J. S. Bachs *Kunst der Fuge* umfassenden Exposition, bei der zu einem Mittelstimmensatz, der für sich schon eine vollständige Exposition in diminuierten Notenwerten darstellt, zusätzlich in den Außenstimmen (gleichsam die Exposition in kontrapunktisch vertikalem Sinn verdoppelnd) Thema und Antwort nochmals in normaler Bewegung hinzugefügt werden:

Nous donnerons... le curieux début de la 7e fugue; c'est une véritable *exposition double*: tandis que les deux parties intermédiaires font entendre, alternativement et par diminution, le *sujet droit*, la *réponse contraire*, la partie supérieure ajoute au-dessus de cette exposition déja complète le *sujet droit* avec ses valeurs propres; enfin la basse expose la *réponse contraire* [hier exposer im Sinne von II.] en valeurs doubles (88).

W. Fischer hingegen bezeichnet 1924 mit DOPPELEXPOSITION den im Sinne von IV. (4) ‚zwei Durchführungen umfassenden Anfangsteil einer Fuge':

Die erste Themengruppe [sc. einer Fuge], die Exposition, zählt immer wenigstens so viel Themeneinsätze, als die Fuge Stimmen hat, oft tritt ein überzähliger Einsatz hinzu, gelegentlich eine vollständige zweite Durchführung, so daß man von einer „Doppelexposition" sprechen kann (487).

Siegfried Schmalzriedt, Tübingen 1979

Expressionismus

neulat. Wortbildung zu lat. expressio, Ausdruck, Ausdrücken bzw. exprimere, ausdrücken;
Expression im Dtsch. umgangssprachlich veraltet; bildungssprachlich: Ausdruck; mus.: Harmonium-Register; medizinisch: Herauspressung aus dem Körper;
in Verbindung mit dem Affix -ismus im 20. Jh. als Bezeichnung einer Kunstrichtung etabliert;
engl. expressionism; franz. expressionisme; ital. espressionismo.

I. Der mus. Begriff des Expressionismus beruht auf dem Terminus in den Bereichen der bildenden Kunst und der Literatur.
(1) Über den Wortgebrauch vor 1911 gibt es verschiedene Behauptungen, die sich nicht mehr belegen lassen.
(2) Die Bezeichnung „Expressionisten" läßt sich in Deutschland zuerst in bezug auf französische Malerei anläßlich der 22. Ausstellung der Berliner Sezession im April 1911 nachweisen.
(3) Schließlich wird der Terminus 1914 in P. Fechters Monographie *Expressionismus* speziell auf Malerei in Deutschland bezogen.
(4) Auch im Bereich der Literatur erscheint der Terminus bereits seit 1911.

II. Bei der Verknüpfung des Ausdrucks Expressionismus mit Musik um 1918/19 begegnen verschiedene Formen des Wortgebrauchs.
(1) H. Tiessen und A. Schering entlehnen den Begriff Expressionismus aus seinen ursprünglichen Geltungsbereichen und vollziehen die Übertragung des Begriffs auf Musik.
(2) Danach dient er zunächst als ein Schlagwort, dessen Charakter (a) meist programmatisch oder (b) pejorativ ist.
(3) Die als Expressionisten bezeichneten Komponisten haben sich nicht aktiv an der Begriffsbildung beteiligt.
(4) Das während der 1920er Jahre zunehmende Interesse an „Neuer Sachlichkeit" und „Klassizität" der Kompos. führt für den Ausdruck Expressionismus zu einem unscharfen und vagen Wortgebrauch.
(5) Während der 1920er Jahre wird der Ausdruck Expressionismus vereinzelt als historiographischer Begriff eingesetzt.
(6) 1937 wird die Bezeichnung Expressionismus von E. Krenek zur Rechtfertigung der Musik der Zweiten Wiener Schule gebraucht.
(7) Nach 1945 wird der Ausdruck Expressionismus als historiographischer Begriff verfestigt.

III. Die Verwendung der Bezeichnung Expressionismus zeigt bestimmte Begriffskonstanten.
(1) So gehört zum Kern des Wortbegriffs die Dichotomie Impressionismus — Expressionismus.
(2) Der Ausdruck Expressionismus ist verbunden mit Vorstellungen eines geistigen Gehalts, die aus psychologischen, religiösen und philosophischen Bereichen entlehnt werden.
(3) Ein expressionistisch genannter Schaffensprozeß soll durch innere Notwendigkeit begründet sein.
(4) Zur Beschreibung des Kompositionsvorgangs wird oft eine Metaphorik gebraucht, die sich auf Automaten zur Aufzeichnung von Psychogrammen bezieht.

IV. Die Versuche, kompositionstechnische Stilmerkmale der Expressionismus genannten Musikrichtung zu bestimmen, bleiben weitgehend unverbindlich.
(1) Meist wird auf eine Negation der traditionellen Kompositionsmittel hingewiesen.
(2) Großes Interesse besteht am Formproblem, häufig im Blick auf das Verhältnis von Symmetrie und Asymmetrie sowie in Verbindung mit dem Begriff Telegrammstil.

I. Der mus. Begriff des Expressionismus beruht auf dem Terminus in den Bereichen der bildenden Kunst und der Literatur.

(1) Über den Wortgebrauch vor 1911 gibt es verschiedene Behauptungen, die sich meist nicht mehr belegen lassen. Der Ausdruck „expressionist school of modern painters" wird wohl zuerst im Juli 1850 in einem anon. Zs.-Art. über den romantischen Dichter W. Wordsworth im engl. Sprachraum verwendet. Da der Autor keine Künstlernamen nennt und keine Malergruppe bekannt ist, die sich diesen Namen gegeben hätte, ist anzunehmen, daß das Wort „expressionist" hier lediglich als Vokabel mit der Bedeutung ‚ausdrucksbetont' zu verstehen ist:

> As George Fox testified against the pomps and vanities of this wicked world by sewing himself a suit of leather, as the expressionist school of modern painters rebuke the richness of the colourists by the conventional ideality of their Byzantine Madonnas, so did William Wordsworth, to shame the *purpurei panni* of the artifical school of the eighteenth century, positively luxuriate in Quakerlike simplicity (zit. nach A. Arnold 1966, 9).

In die gleiche Richtung weist auch eine Äußerung von C. Rowley, der am 23. 2. 1880 in einem Vortrag über die moderne Malerei sagt:

> When we come to the expressionists, those who undertake to express special emotions or passions, the list is enormous (loc. cit.).

In bezug auf Literatur findet man das Wort expressionist ebenfalls früh bei dem amerikanischen Schriftsteller C. de Kay, der 1878 in seinem Roman *The Bohemian. A Tragedy of Modern Life* über eine Gruppe junger Schriftsteller schreibt, die sich „The Expressionists" nennen und sich im Washington-Square-District von New York treffen; anscheinend hat solch eine Gruppe dort aber nicht bestanden (siehe: A. Arnold 1966, 10). Die Bezeichnung Expressionismes taucht wohl eher zufällig 1901 in Paris anläßlich einer Ausstellung des Salon

des Indépendents auf, in der der dilettierende Maler J. A. Hervé Bilder mit dem Titel *Expressionismes* zeigt. Die Bilder stellen nach der Natur gefertigte Studien dar, so daß die Betitelung nicht im Zusammenhang mit der späteren Stilbezeichnung gesehen werden kann.

*

Exkurs: Ausgehend von den stilistischen Eigenschaften der Maler V. van Gogh, P. Gauguin, G. Seurat und P. Cézanne zeigen um die Jahrhundertwende Künstler, die in Beziehung zu G. Moreau und H. Matisse stehen, ein neuartiges Umgehen mit den bildnerischen Kategorien Form, Farbe, Linie, Licht und Raum. Diese werden nicht mehr primär zur naturalistischen oder impressionistischen Darstellung eines gegenständlichen Themas eingesetzt, sondern entwickeln ein Eigenleben, das mit dem Hinweis auf ein spezielles künstlerisches „Ausdrucksbedürfnis" begründet wird. *Im Jahre 1905* treten Matisse, G.-H. Rouault, C. Camoin, H. Manguin, J. Puy, L. Valtat, A. Derain, M. d. Vlaminck, E. O. Friesz, R. Dufy, G. Braque und K. van Dongen als Gruppe im Salon d'Autonome geschlossen auf. Der Kritiker L. Vauxelles benennt sie mit dem Schlagwort Fauves, als er angesichts einer quattrocentohaften Kinderbüste ausruft: „Donatello aux milieu des fauves". Die Maler übernehmen die Bezeichnung und stellen ihre Werke als „Fauves" aus. Das Wort expression wird von ihnen gebraucht, da diese Vokabel im franz. Sprachraum generell für Ausdruck steht. Ob im Zusammenhang mit den Fauves aber auch das Wort expressionisme verwendet wurde, läßt sich nicht mehr belegen. Es wäre als Gegenbegriff zu dem damals geläufigen Wort impressionisme leicht denkbar gewesen.

*

Über die Entstehung des Stilbegriffs Expressionismus schreibt 1919 der mit der damaligen Kunst vertraute Galeriebesitzer D. H. Kahnweiler (unter seinem Pseudonym D. Henry), die franz. Kunstkritik habe das Wort „Expressionismes" nicht gebraucht:

Expressionismus (Kunstblatt III, 1919): Was nun die französische Kunstkritik betrifft, so hat diese das Wort [„Expressionismes"] nie gebraucht... Wahrheit ist: ein akademisch-kitschiger Dilettant [J. Hervé] hat in Frankreich den Namen „Expressionismes" (man bemerke den Plural) seinen Bildern gegeben. Der Begriff „Expressionismus" ist der französischen bildenden Kunst ganz fremd. Er ist deutsch. Was aber beileibe kein Lob sein soll! (351).

Im Gegensatz dazu behauptet der Dichter T. Däubler im gleichen Jahr, der Kritiker Vauxelles habe das Wort ausgesprochen, nachdem Matisse es zuvor benutzt habe. Schließlich überliefert Däubler, daß der Kunsthändler P. Cassirer bei einer Jurysitzung der Berliner Sezession vor einem Bilde M. Pechsteins auf die Frage, ob dieses Bild denn noch Impressionismus sei, geantwortet habe, es sei eher Expressionismus (da Pechstein nur bis 1910 bei der Berliner Sezession ausstellte, müßte die Bemerkung vor diesem Datum ausgesprochen worden sein); indes lassen sich Däublers Behauptungen nicht mehr belegen:

Im Kampf um d. moderne Kunst (Bln 1919): Erwähnt sei jedoch, daß das Wort Expressionismus wahrscheinlich auch zuerst von Matisse gebraucht wurde; de [sic!] Vauxelles, der Kritiker des Gil Blas, hat es aber zuerst öffentlich ausgesprochen. Vielleicht liegt seine Entstehung jedoch noch weiter zurück. Paul Cassirer soll es nämlich einmal im Wortgefecht hingeworfen haben. Es heißt, man habe bei einer Jurysitzung der Berliner Sezession, wahrscheinlich vor einem Bild von Pechstein, gefragt: Ist das noch Impressionismus? worauf die Antwort: Nein, aber Expressionismus! (Nun lese ich jedoch, während diese Schrift im Druck ist, im „Kunstblatt", daß nach Bericht des Herrn Julius Elias das Wort Expressionismus bereits im Jahre 1901 vom Maler Julien-Auguste Hervé für einen Zyklus seiner Bilder gebraucht wurde) (41 f.).

Lit.: A. Arnold, Die Lit. d. Expressionismus, Stuttgart 1966.

(2) Die Bezeichnung „Expressionisten" läßt sich in Deutschland zuerst in bezug auf französische Malerei anläßlich der 22. Ausstellung der Berliner Sezession im April 1911 nachweisen:

Katalog d. XXII. Ausstellung d. Berliner Sezession (Bln 1911), *Vorw.*: Ferner haben wir noch eine Anzahl Werke jüngerer französischer Maler, der Expressionisten, untergebracht, die wir glaubten nicht dem Publikum und namentlich den Künstlern vorenthalten zu dürfen, da die Sezession es von jeher für ihre Pflicht hielt, zu zeigen, was außerhalb Deutschlands Interessantes geschaffen wird (11).

Der Autor des Vorw. läßt sich wohl nicht mehr feststellen. Es fällt auf, daß das Wort „Expressionisten" im Zusammenhang des Textes unvermittelt auftaucht. Durch diese Verwendung wird dem Leser eine Selbstverständlichkeit der Benennung suggeriert, die tatsächlich nicht gegeben ist, jedoch bewirkt haben könnte, daß der Name in den der Ausstellung folgenden Rezensionen zur gängigen Bezeichnung für jene Art franz. Malerei wird. Manche Kritiker steigern die Bedeutung des Wortes noch insofern, als sie behaupten, daß die ausgestellten franz. Maler sich selbst „Expressionisten" nennen:

E. Bender, *Berliner Sezession 1911* (Die Rheinlande XI, Juni 1911): Einen eigenen Saal reservierte der Vorstand für eine kleinere Schar jüngerer Franzosen, die sich „Expressionisten" nennen (zit. nach Fr. Schmalenbach 1961, 20b);
M. Osborn, *Berliner Sezession 1911* (Kunstchronik XXII, 1911): Das „Hochmoderne" aber ist ein Saal der "Expressionisten", wie sich diese Gruppe von Herbstsalonleuten nennt, um ihr Abrücken vom älteren Impressionismus äußerlich zu markieren (385 f.);
W. Heymann, *Berliner Sezession 1911* (Der Sturm II, 1911): Um Verklärung, Steigerung, Ausdruckskraft, Expression geht dies allgemeine Ringen. Eine französisch-belgische Malerverbindung nennt sich die „Expressionisten" (543).

Solch eine Namensgebung ist von seiten der Maler aber nicht zu belegen. Der Kunsthistoriker Fr. Schmalenbach versucht sie 1961 mit dem Hinweis zu erklären, daß Cassirer der Ausstellungsleitung die franz. Bilder unter der Gruppenbezeichnung „Expressionisten" angeboten haben könnte. Irrtümlicherweise habe man daraus gefolgert, daß eine Gruppe dieses Namens tatsächlich bestand. Mit dieser These gewinnt die Anekdote von Cassirers Jurybemerkung an Wahrscheinlichkeit.
Es gibt um 1911 indes auch Stimmen, die auf die Unangemessenheit des Begriffswortes hinweisen. So schreibt K. Scheffler, der Hg. der Zs. *Kunst u. Künstler:*

Die Berliner Sezession (Kunst u. Künstler IX, Juni 1911): Eine Gruppe junger Franzosen ist — auch von der Sezession leider — unter dem abschreckend dummen Namen ‚Expressionisten' angekündigt worden. Dieser Name wird nun von allen Wortgläubigen sofort nachgeschwatzt oder von anderen zu

wohlfeilen Witzen benutzt (zit. nach Fr. Schmalenbach 1961, 20a).

Die Formulierung „auch von der Sezession leider" könnte darauf hinweisen, daß es doch noch frühere (wenn auch nicht mehr nachweisbare) Quellen als den Sezessionskatalog für den Wortgebrauch gibt. Jedenfalls findet die Bezeichnung, ausgehend von der 22. Ausstellung der Berliner Sezession (April 1911), eine weite Verbreitung. Bereits im Juni 1911 erscheint das Wort mit einem neuen Bezug in einer Kritik der 3. Ausstellung des Düsseldorfer *Sonderbundes westdtsch. Künstler u. Kunstfreunde*. Neben einigen Malern der Berliner Ausstellung werden nun auch andere in Frankreich arbeitende Künstler durchaus abschätzig als Expressionisten bezeichnet:

G. Howe, *Ausstellung d. Düsseldorfer Sonderbundes* (Die Kunst XXVI, 1911): Und so servieren sie uns denn auch in ihrer soeben eröffneten dritten Ausstellung eine reichliche Auswahl jener famoser Expressionisten, der Braque, Camoin, Derain, van Dongen, Othon Friesz, Guerin, Vlaminck, Picasso u.a., wie sie von den bekannten Pariser Kunsthandlungen für die deutschen Snobs auf Vorrat gehalten werden (475).

Ebenfalls im Jahr 1911 gibt der Maler C. Vinnen eine gegen die moderne Kunst polemisierende Schrift *Protest dtsch. Künstler* heraus. Dieses Pamphlet ist von 132 heute meist unbekannten Künstlern unterzeichnet und wendet sich mit nationalistischen Argumenten gegen die Überschätzung der „stilistischen Vormacht Frankreichs" und die „Machenschaften internationaler Ästhetencliquen".
Maler wie M. Liebermann, M. Slevogt, L. Corinth, M. Beckmann, M. Pechstein, W. Kandinsky, A. Macke, Fr. Marc u.a. begegnen diesen Angriffen mit der Broschüre *Im Kampf um d. moderne Kunst. Die Antwort auf d. Protest dtsch. Künstler* (München 1911). Aber nur im Beitr. des Kunstwissenschaftlers W. Worringer taucht das Wort „Expressionisten" auf:

Aber diese Wirkung [sc. die Auffassung der modernen Kunst als einer „sinnlosen Primitivitäts- und Kindlichkeitskomödie"] wird nur bei denen erreicht werden, die die primitive Kunst noch nicht verstehen gelernt haben und in ihr nur ein unterentwickeltes Können sehen, über das man mit der Überlegenheit des Erwachsenen lächelt. Dieser Erwachsenenhochmut des europäischen Kulturmenschen aber beginnt heute wankend zu werden und der Einsicht in die elementare Großartigkeit primitiver Lebens- und Kunstformen zu weichen. Aus derselben Notwendigkeit heraus, aus der wir den jungpariser Synthetisten und Expressionisten ein williges Verstehen entgegenbringen, ist in uns ein neues Organ lebendig geworden für die primitive Kunst (94 ff.; auch in: W. Worringer, *Zur Entwicklungsgesch. d. modernen Malerei*, Der Sturm II, 1911, 597b f.).

Der Ausdruck „Expressionismus" wird 1912 von P. Klee in einer Abh. über *Die Ausstellung d. Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich* (Die Alpen VI, H. 12, August 1912, 696 ff.; zit. nach P. Klee, *Schriften*, hg. von Chr. Geelhaar, Köln 1976, 105 ff.) gebraucht. Das Wort erscheint auch hier im Zusammenhang mit dem Stilbegriff Impressionismus:

Um mit dem Expressionismus zu beginnen, muß ich wenigstens auf den Impressionismus zurückgreifen. Diese beiden sind wohl die hauptsächlichen aller neueren Ismen, fundamentale Formbekenntnisse; und aus Formfragen besteht die Kunst. Sie bezeichnen den ausschlaggebenden Moment in der Genesis des Werkes, Impressionismus den Moment der Empfängnis des Eindrucks von der Natur, Expressionismus den späteren, im Einzelfall zuweilen nicht mehr mit dem erstern als zusammenhängend nachweisbaren Moment der Wiedergabe desselben (106).

Lit.: W. Haftmann, Malerei im 20. Jh., München 1954, [6]1979; Fr. Schmalenbach, Das Wort Expressionismus, Neue Zürcher Zeitung, Fernausg. Nr. 69, 11. März 1961, 20a f.

(3) Der Stilbegriff Expressionismus erfährt einen weiteren Bedeutungswandel, wenn er speziell auf Malerei in Deutschland bezogen wird. 1914 erscheint in München P. Fechters Monographie *Expressionismus*. Hier werden die dtsch. Künstlervereinigungen *Die Brücke* und *Der blaue Reiter* als die zwei repräsentativen expressionistischen Strömungen der bildenden Kunst vorgestellt und Dresden als „Vaterstadt des Expressionismus" bezeichnet (28). In der Folge wird die Verbindung des Stilbegriffs mit der genannten dtsch. Malerei in Kunstkritik und Kunstwiss. bis zur heutigen Zeit gebräuchlich. Fr. Schmalenbach beschreibt 1961 zusammenfassend den Bedeutungswandel des Terminus, ausgehend vom Bezug auf internationale Malerei um 1912:

Das Wort Expressionismus (Neue Zürcher Zeitung, Fernausg. Nr. 69, 11. März 1961): Als dieser zusammenfassende Name für eine ganze internationale Schicht der modernen Malerei ist das Wort Jahrzehnte hindurch in Deutschland benutzt worden und wird es heute noch manchmal von Laien gebraucht. Die schließliche strenge Beschränkung seiner Anwendung auf den deutschen Anteil (und einige wenige französische Maler, die den deutschen entsprechen), wie sie heute in der Fachsprache üblich ist, hat sich wohl zusammen mit dem Historischwerden des Expressionismus, dem Beginn historischer Erforschung und Erkenntnis und dem Übergang des Tageswortes an die Fachleute ergeben. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß das Wort inzwischen aus der deutschen auch in die französische Kunstterminologie übernommen worden ist...
Aus einer unzutreffenden Zufallsprägung, einem, um mit Scheffler zu reden, „abschreckend dummen Namen" ist in fünfzig Jahren durch den Wandel seines Gegenstandes der Kunstgeschichte eine ihrer sinnvollsten Richtungsbezeichnungen entstanden (20 d).

Lit.: D. E. Gordon, On the Origin of the Word ‚Expressionism', Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXIX, 1966, 368 f.

(4) Auch im Bereich der Literatur erscheint die Bezeichnung Expressionisten bereits 1911. K. Hiller exponiert in diesem Jahr in der Beilage *Lit. u. Wiss.* zur *Heidelberger Zeitung* eine literarische Begriffsdefinition, die durch die Abgrenzung von einer (impressionistischen) Eindruckskunst in unmittelbarer Nähe zum Begriffsverständnis der bildenden Kunst steht:

Wenigstens erscheinen uns jene Ästheten, die nur zu reagieren verstehen, die nur Wachsplatten für Eindrücke sind und exakt-nuancensam arbeitende Deskribiermaschinen..., als ehrlich inferior. Wir sind Expressionisten. Es kommt uns wieder auf den Gehalt, das Wollen, das Ethos an (zit. nach: *Theorie d. Expressionismus*, hg. von O. Best, Stuttgart 1976, 3).

Ein Jahr später nennt Hiller den Lyriker F. Hardekopf beiläufig „den Verfasser der kondensiertesten deutschen Prosa, den Expressionisten, den Michelangelo des kleinen Formats" (*F. Hardekopf*, Die Aktion II, 1912,

1484). Und 1913 beschreibt Hiller nochmals den Gegensatz von Impressionismus und Expressionismus:

Die Weisheit d. Langeweile (Lpz. 1913): Man stellt sich unter ihm [dem Impressionismus] heut weniger einen Stil vor als eine unaktive, reaktive, nichts als ästhetische Gefühlsart, der man als allein bejahbar eine wieder moralhafte entgegensetzt (Gesinnung, Wille, Intensität, Revolution); und man neigt dazu, den Stil, den diese neue Gefühlsart erzeugt, wegen seiner konzentrierten Hervortreibung des voluntarisch Wesentlichen Expressionismus zu nennen (zit. nach: *op. cit.*, 4).

Um 1914 hat der Terminus im Feuilletonismus weite Verbreitung gefunden. Der Dichter E. Stadler nennt 1914 das Adjektiv expressionistisch ein „viel mißbrauchtes Wort" (*Rezensionen*, in: *Dichtungen*, Bd. II, Hbg 1956, 53). Und über die Qualität der Quellen nach 1919 berichtet der Literaturwissenschaftler P. Pörtner:

Lit.-Revolution 1910-25. *Zur Begriffsbestimmung d. Ismen* (Neuwied 1961): 1919, als Yvan Goll, René Schickele, Kasimir Edschmid, Walter Hasenclever und viele andere Expressionisten sich vom Expressionismus distanzieren, beginnt die Hochflut der kleinen Zeitschriften und Expressionistenblätter, der Manifeste und wirren Programme, die für eine Begriffsbestimmung nichts hergeben. Schon von Anfang an wurde Unvereinbares unter diesem Namen subsumiert, fast jeder „Expressionist" hatte seinen eigenen „Expressionismus", wenn er überhaupt Stellung zu den „künstlerischen Zeitfragen" nahm (zit. nach H. G. Rötzer 1976, 206 f.).

Entscheidend für die Bestimmung des Geltungsbereichs des Begriffs wurde der zweite Bd. der Literaturgesch. *Dichtung u. Dichter d. Zeit. Im Banne d. Expressionismus* (Lpz. 1925) von A. Soergel, wo der Begriff positiv aufgefaßt wird.

Ein im ganzen glückliches Wort [sc. Expressionismus], das klar den Gegensatz der neuen Kunst zur naturalistisch-impressionistischen Tatsachen- und Stimmungskunst wie zur ästhetisch-neuromantischen Phantasiekunst, ebenso den Gegensatz zu Zola wie zu Hofmannsthal spiegelt, was einst „Eindruck von außen", sei jetzt „Ausdruck des Inneren" (1).

Über die Frage, inwieweit der literarische Expressionismus in den Faschismus geführt habe, entsteht 1937 in der von B. Brecht, L. Feuchtwanger und W. Bredel redigierten Moskauer Exilzeitung *Das Wort* die sogenannte Expressionismus-Debatte, an der sich über ein Jahr lang verschiedene Autoren beteiligen (siehe dazu: H. G. Rötzer 1976, 6 ff.). In den Abh. wird wiederholt der bereits 1934 erschienene Aufsatz von G. Lukács *Größe u. Verfall d. Expressionismus* (Internationale Lit. IV, 1934, 153 ff.; zit. nach H. G. Rötzer 1976, 19 ff.) erwähnt. Für Lukács ist die literarische Entwicklung mit der marxistischen Revolution „über den Expressionismus hinweggeschritten":

Aus diesem Tode kann den Expressionismus auch jenes sehr geteilte, sehr problematische Intersse, mit dem der Faschismus ihn beehrt, sicher nicht erwecken. Ja die Tatsache, daß die Faschisten — mit einem gewissen Recht — im Expressionismus ein für sie brauchbares Erbe erblicken, macht den Grabstein des Expressionismus nur noch lastender. Goebbels bejaht den Expressionismus... Er tut es mit folgender, sehr interessanter Begründung: „Der Expressionismus hatte gesunde Ansätze, denn die Zeit hatte etwas Expressionistisches an sich." (63)

Dagegen versuchen H. Walden, K. Berger, K. Kersten, R. Leonhard und E. Bloch den Expressionismus zu verteidigen, oft mit dem Argument, daß der Faschismus ja gerade die eigentliche „expressionistische" Kunst als entartet verfolge.

Nach 1945 verstärkt sich die Diskussion um den Begriff Expressionismus und dessen Geltungsbereich erneut. Die nachträglich als „expressionistisch" bezeichneten Dichter kannten zumindest bis 1911 den Begriff nicht und haben sich später nur ausnahmsweise zum Expressionismus bekannt; kaum einer nannte sich selbst einen „Expressionisten", und es gab keine klaren „expressionistischen" Programme und Manifeste. Rich. Brinkmann beschreibt das Verhalten mancher Autoren zu diesen Problemen:

Expressionismus, Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen, Sonderbd. d. DVjs. (Stuttgart 1980): ...zuweilen ergreift man die Flucht nach vorn und nennt — manchmal geradezu auftrumpfend — tautologisch expressionistisch, was man eben expressionistisch nennt; zuweilen resigniert man überhaupt vor der Aufgabe, einen Kollektivbegriff dieses Namens zu definiern und zu füllen und ihm konkrete Realisate zuzuordnen (1).

Lit.: Lit.-Revolution 1910-1925. Dokumente — Manifeste — Programme, 2 Bde, hg. von P. Pörtner, Darmstadt 1960-61; Index Expressionismus, Bibliographie d. Beitr. in d. Zss. u. Jb. d. literarischen Expressionismus 1910-1925, 18 Bde, hg. von P. Raabe, Nendeln, Liechtenstein, 1972; Die Begriffsbestimmung d. literarischen Expressionismus, hg. von H. G. Rötzer, Darmstadt 1976.

II. Bei der Verknüpfung des Ausdrucks Expressionismus mit Musik begegnen verschiedene Formen des Wortgebrauchs.

(1) Erst nach 1918 wird der Ausdruck Expressionismus aus seinen ursprünglichen Geltungsbereichen entlehnt und die Übertragung des Begriffs auf Musik vollzogen. Unabhängig davon, daß die Musik grundsätzlich als Ausdruckskunst gilt, wird der mus. Ausdruck bereits gegen Ende des 19. Jh. verstärkt zum Diskussionsgegenstand (Fr. von Hausegger, *Die Musik als Ausdruck*, Wien 1885). Dazu läßt sich um die Jahrhundertwende ein starkes Anwachsen der Schriften zum ästhetischen Ausdruck feststellen (B. Croce, *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale*, Milano 1902; R. Fr. A. Sully-Prudhomme, *L' expression dans les Beaux-Arts*, Paris 1898).
In der Zeit von 1911 bis 1918, als ausgiebig vom ‚Expressionismus' der Malerei und Literatur gesprochen wird, erscheint in der Musiklit. diese Bezeichnung noch nicht in einem unmittelbaren Bezug auf Musik. Nur vereinzelt taucht der Stilbegriff an solchen Stellen auf, wo über Musik vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Stilrichtungen geschrieben wird. So erwähnt schon früh D. Alaleona (*L'armonia modernissima: le tonalità neutre e l'arte di stupore*, RMI XVIII, 1911, 769 ff.) das Wort „espressionismo" in einer Anmerkung:

Il primo stadio di questo processo creativo è l'*impressionismo*. Ma noi non ci appaghiamo di questo grado di creazione troppo puerile, rudimentale, primitivo: noi miriamo ad una forma d'arte più evoluta, più sintetica, più integrale, ad una forma d'arte che io osai chiamare, con una nuova parola *espressionismo*... Tra l'opera d'arte impressionista e la espressionista c'è la stessa differenza che tra una collezione di quadretti che rendano i diversi aspetti, le diverse facce, i diversi particolari di

un soggetto e un quadro che ne colga l'anima, lo spirito, ne sintetizzi mirabilmente tutto l'àmbito, il contenuto, la poesia (778 f.).

P. Bekker gebraucht 1917 in einer Abh. (*Mus. Neuzeit*, in: *Kritische Zeitbilder*, Bln 1921) das Wort Expressionismus im Zusammenhang mit den Bezeichnungen Kubismus und Futurismus:

In den anderen Künsten hat der Prozeß der Selbstbesinnung schon vor längerem eingesetzt, am auffallendsten läßt er sich erkennen in der neuen Malerei... Er stellt sich dar als ein Ringen um formale Gestaltung. Nennen wir ihn Kubismus, Futurismus, Expressionismus — das sind nur Namen für verschiedene Versuche zur Lösung des Umwertungsproblems...
Man kann in der Musik bei schärferem Zusehen Anläufe zu Ähnlichem gewahren. Zwar nicht bei Strauß und Pfitzner... Anders Max Reger in einem Teil seines Wesens und Werkes (294 f.).

Vor 1918 benutzt die Musiklit. meist das Wort ‚Ausdruck', um auf den speziellen ‚Ausdruckscharakter' der neuen Musik hinzuweisen. A. Webern beschreibt 1912 Schönbergs Musik, die später als paradigmatisch für den Begriff Expressionismus gilt, noch mit dem traditionellen Begriffsfeld:

Schönbergs Musik, in: *Arnold Schönberg* (München 1912): Schönbergs Verhältnis zur Kunst wurzelt ausschliesslich im Ausdrucksbedürfnis. Seine Empfindung ist von versengender Glut; sie schafft völlig neue Ausdruckswerte, also braucht sie auch neue Ausdrucksmittel (22).

Das Wort Expressionismus wird in einem ausführlichen Bezug auf Musik zuerst von H. Tiessen in einem Vortrag am 21. 6. 1918 im Goethebund in Königsberg gebraucht, und im „Frühjahr 1919" spricht auch A. Schering im Schiller-Verein in Lpz. über *Die expressionistische Bewegung in d. Musik*. Bemerkenswert ist, daß das begriffsgeschichtlich wichtige Buch von H. Bahr (*Expressionismus*, München 1916) (vgl. unten, III. (1)) auf einem Vortrag im Danziger Goethe-Verein fußt, so daß diese literarischen Vereine offensichtlich den Rahmen für die ersten Prägungen des mus. Stilbegriffs Expressionismus gegeben haben.
Tiessens Vortrag wird erst 1920 in der Zs. *Melos* veröffentlicht. Seine Abh. läßt erkennen, daß er die Verbindung des Ausdrucks Expressionismus mit Musik für den Leser noch nicht als eine Selbstverständlichkeit voraussetzt. Nach einer ausführlichen Darstellung der Begriffe Impressionismus und Expressionismus in der bildenden Kunst erörtert Tiessen die Anwendbarkeit des letzteren auf Musik:

Der neue Strom, Expressionismus (Melos I, 1920): Die expressionistische Malerei konnte ihren Kampf gegen Naturalismus und Impressionismus zu einer erregten Prinzipienfrage machen. Aber die Musik? Sie kennt für ihre Tonverbindungen als solche ohnehin kein direktes Wirklichkeitsvorbild in gleichem Sinne. Als Seelensprache scheint sie an sich bereits den Expressionismus in sich zu tragen, so daß man vielleicht meinen könnte, eine besondere expressionistische Richtung wäre hier nicht mehr möglich. Gleichwohl haben auf die biegsamste und dehnbarste aller Künste beide, Impressionismus wie Expressionismus, als Zeitcharakter abfärbend gewirkt; vielleicht nicht als so fundamentale, fast brutale Gegensätze wie in der bildenden Kunst, sondern mehr als Verschiebungen des Schwerpunktes in Empfindungsweise und Stilgestaltung (102 f.).

Die weitere Bestimmung des mus. „Expressionisten" vollzieht Tiessen nach der aus bildender Kunst und Literatur bekannten Begriffsdichotomie von Impressionismus und Expressionismus (vgl. unten, III. (1)):

Gegenüber dem... Impressionisten, seiner feinfühligen Aufnahmebereitschaft, seiner seelischen wie stilistischen Passivität und Hingabe an Objekt oder Stimmung, steht die Aktivität des Expressionisten mit seiner ganz aus sich selbst schöpfenden, seelisch-geistig konzentrierten Kernhaftigkeit und Gefühlsintensität (103).

Das neue Stilideal sieht Tiessen bei Schönberg verwirklicht. Im Unterschied zu G. Mahler, der „in seiner breiten Musizierseligkeit noch aus einer anderen Generation zu uns spricht", komme in Schönbergs Musik scharf profiliert zum Ausdruck, was er „jetzt als Expressionismus in engerem Sinne bezeichnen möchte":

Dem heutigen Bedürfnis nach einer Wiedererstarkung des (vom skeptischen Impressionismus verdächtigten) Pathos und Ethos kommen in der Tonkunst unserer Tage Mahler und Schönberg wohl am stärksten entgegen. Während aber Mahler in seiner breiten Musizierseligkeit noch aus einer anderen Generation zu uns spricht, kommt in Schönberg scharf profiliert zum Ausdruck, was ich jetzt als Expressionismus im engeren Sinn bezeichnen möchte. Anfänglich, auch in seiner Harmonielehre, äußert er sich vielfach noch geradezu als extremer Impressionist; aber seine Entwicklung bewegt sich in unzweideutiger Richtung (104).

Schering veröffentlicht 1919 seinen oben erwähnten Vortrag zusammen mit anderen Vorträgen in einem Sammelband. Er begründet die Übertragung des Ausdrucks Expressionismus auf die Musik mit dem im Bereich der bildenden Kunst gebräuchlichen Argument, der Ausdruckscharakter der neuen Kunst bedeute allgemein eine Musikalisierung der Kunst:

Die expressionistische Bewegung in d. Musik, in: *Einführung in d. Kunst d. Gegenwart*, hg. von M. Deri (Lpz. [1919] ²1920): Sprechen wir nämlich von der neuesten Kunst als „Ausdruckskunst" im besonderen Sinne (Expressionismus), so meinen wir damit eigentlich nichts anderes als ihren spezifisch musikalischen Charakter. Musik ist nicht nur von je Ausdruckskunst, sondern überhaupt diejenige gewesen, die jederzeit den Begriff Ausdruck in seiner ganzen und wirklichen Bedeutung verkörpert hat. Denn wenn es sich um künstlerische Mitteilung eines in uns zum Ausbruch drängenden Triebes handelt, so steht dafür die Musik insofern zuerst zu Gebote, als sie infolge ihrer Begriffslosigkeit und des zeitlichen Ablaufs ihrer Erscheinung dem Wesen alles Triebhaften unmittelbar nahekommt (141).

Von diesem allgemeinen „expressionistischen" Charakter der Musik ausgehend unterscheidet Schering einen mus. Expressionismus in besonderem Sinne:

Heute hört man von überall her den Ruf „Los von der Natur". Was das im Sinne der expressionistischen Dichtung und bildenden Kunst bedeutet, ist uns bekannt: eine Abkehrung von dem, was die Sinne uns vermitteln, ein Hinausgehen über die sinnliche Erfahrung mit der Tendenz, sich zu dem, was hinter den Dingen liegt, zum Geistigen zu erheben. Wie verhält sich's aber in der Musik, die doch Vorbilder in der Natur nicht kennt, sich also auch nicht von ihr abwenden kann...
Hier von einem „Los von der Natur" zu sprechen, hieße: Musik durch Musik vertreiben; die Musik ihres natürlichen, d. h. musikalischen Wesens entkleiden, den Musiker zu einem Hinausgehen über den Begriff „Musik" verleiten. Es entstünde eine Art „Übermusik" oder gar „Anti-Musik", in der alle Gegensätze aufgehoben sind wie in der Geisterwelt der Spiriti-

sten. So paradox dieser Gedanke erscheint: diese Über- oder Anti-Musik ist da! Sie gibt vor, aharmonisch, arhythmisch, amelodisch, atonal zu sein, d. h. sie stellt sich bewußt außerhalb des geschichtlichen Zusammenhangs, indem sie die Voraussetzungen, die zu den bisherigen Begriffen von Harmonie, Rhythmus, Melodie, Tonart geführt haben, umwirft und durch andere ersetzt (142 f.).

Schering sieht im Bereich der Musik das als „Natur" an, was im „Wesen" der Musik begründet sei. Dies werde bestimmt durch die „bisherigen Begriffe von Harmonie, Rhythmus, Melodie, Tonart" und den „geschichtlichen Zusammenhang". Wenn sich Musik nun von dieser „Natur" lossage, entstehe eine „Anti-Musik", deren Eigenschaften als „aharmonisch, arhythmisch, amelodisch, atonal" beschrieben werden können. Scherings Natur-Begriff (die Gleichsetzung von „Natur" und übergeschichtlichem „Wesen" der Musik) unterscheidet sich somit grundlegend von dem Naturverständnis der Lit. zum „Expressionismus" in der bildenden Kunst.

(2) Nach 1919 dient der Ausdruck Expressionismus zunächst als ein SCHLAGWORT.

(a) Dessen Charakter ist meist PROGRAMMATISCH. Nach 1918 entstehen verschiedene Zss., die in den Ideen des „Expressionismus" ein revolutionäres Programm sehen, das zur Erneuerung der Gesellschaft beitragen soll (vgl. P. Raabe 1964). Die meisten dieser Schriften und Flugblätter stellen bereits 1920 mit der Festigung der Weimarer Republik ihr Erscheinen ein. In diesen Schriften finden sich ab 1919 die ersten vorsichtigen Verbindungen der Ausdrücke Musik und Expressionismus:

W. Petersen, *Übergang in d. Musik* (Der Weg I, 1919): Was sind diese Aufgaben und Ziele? Der Expressionismus in der Musik? Es ist schwer zu entscheiden, ob das, was Schönberg, Busoni und Skriabin praktisch, werkmäßig geleistet haben, der Anfang eines Zukünftigen oder nur die bis ans Ende, ad absurdum geführte Modernität ist, der Abbau des Alten, die Destruktion, das Freiwerden der Atome... Einstweilen ist der Mensch noch nicht so weit, sich eine solche Musik auch nur vorstellen zu können. Aber die seelische Gestalt des Menschen verändert sich und mit ihr die Kunst, die der Ausdruck des sich wandelnden Innentums ist. Darum sind diese Probleme auf die Dauer nicht zu unterdrücken; sie müssen im Laufe der Zeit erledigt werden; nicht gewaltsam, sondern von innen heraus. Auge und Ohr sind nicht letzte Instanzen, sondern inneres Hören und inneres Gesicht (8b f.).

H. H. Stuckenschmidt ruft wiederholt die „Zeitschriften des Expressionismus" dazu auf, sich für die „neue Musik" zu interessieren. Damit belegt er auch das Fehlen von Abh. zum Thema Expressionismus und Musik vor 1919:

Aufruf (Die Kugel I, 1919): Keine Kunst ist in Dingen der Kritik so vernachlässigt wie die neue Musik. Die führenden Zeitschriften des Expressionismus beschränken sich fast ausschließlich auf zeitgenössische Literatur und Malerei. Jeder modern Gebildete kennt Becher, Däubler, Ehrenstein, Hasenclever, Hiller, H. Mann, Sternheim, Stramm — jeder kennt Chagall, Felixmüller, Kandinsky, Klee, Kubin, Matisse, Pechstein, Picasso — aber wer von ihnen hat einen Dunst von Bartòk, Busoni, Mraczek, Schönberg, Schreker, Scriàbine, Suk, Szymanowsky und den vielen anderen, deren Werk gewiß nicht kleiner ist als das der expressionistischen Dichter und Maler? Welche moderne Zeitschrift tritt für sie ein? Warum beschäftigt sich der „Sturm", dessen Leiter, Walden, selbst Musiker ist, so wenig mit der Musik von heute? Fürchtet Herr Komponist Walden die Konkurrenz der Kollegen? Oder fehlt es an Literaten dieser Branche?...
Es ist an der Zeit, daß endlich die neuen Künste sich zusammentun zu gemeinsamer Arbeit. Man muß einsehen, daß alle ihre Wege das eine Ziel haben: Die große Gemeinschaft der gebesserten Menschheit (16b; leicht veränderter Nachdr. in: Die Rote Erde I, 1920, 338a f.).

Schließlich gebraucht Stuckenschmidt den mit Anführungszeichen verbundenen Ausdruck „'expressionistische' Musik":

Musik u. Expressionismus (Die rote Erde I, 1920): Die neue „expressionistische" Musik, manifestiert in den Werken Scrjàbines, Schönbergs, Bartòks, Rudi Stephans und Arthur Schnabels (ich nenne nur einige Typen), ist in ihren bisherigen Produkten zu werten als der Versuch einer harmonischen Anarchie, zunächst noch, ohne den Willen zum Aufbau, allmählich erst wird man sich der Ziele bewußt: die innere Struktur wird straffer, eine neue Architektonik setzt ein. Das Klangliche verschwindet und an seine Stelle tritt die Vielstimmigkeit...
Die Parallelen dieser neuen musikalischen Entwicklung zu der anderer Künste sind klar: Wie dort das Aufgeben des Scheinbaren zu Gunsten der Innerlichkeit, der Wille zum Geistigen und Aufschwung ins Ideale. Wie dort das Zusammenraffen des Kunstwerks zur Einheitlichkeit, wie dort endlich die neue, farbenfrohe, sieghafte Kraft (340a).

Bei dem Versuch, den „musikalischen Expressionismus" A. Schönbergs näher zu beschreiben, verfällt der Komponist S. Pisling in einen für die damaligen Quellen typischen, heute jedoch nur schwer ertragbaren Jargon:

Tendenzen moderner Musik (Melos I, 1920): Der musikalische Expressionismus ehrt in Arnold Schönberg seinen Vater... Halb verdrängte Melancholien, gestammelte Befürchtungen, Ahnungen bei denen sich das Auge bis zum Bersten weitet, Hysterien, die mit uns allen leben, und jenes Heer der Krämpfe: sie werden Klang.
Wer bist Du, Schrecklicher, daß Du die Finsternisse kündest, die in uns schliefen? (183)

Voller Aufbruchsstimmung, die zugleich mit einer restaurativen Sehnsucht nach Romantik verbunden ist, sieht Pisling die Möglichkeit, daß sich das neue „Pathos... in einem späteren Meister" noch reiner auswirken könnte und „Schönberg zu ihm wie ein van Gogh der Musik stünde" (183). Auch W. Niemann meint mit Anspielung auf Schrekers Oper, daß „der Expressionismus der erste ‚Ferne Klang' einer neuen Zeit" sei. Der „expressionistische" Musiker wolle „absolut Neues auf technisch, harmonisch und melodisch völlig neuer Grundlage und nichts als reinen, hemmungslosen Ausdruck" (*Mus. Impressionismus u. Expressionismus*, Zs. für Musik LXXXVIII, 1921, 201a). Und E. Vidor bemerkt bezüglich des „musikalischen Expressionismus", daß „dessen Zukunft weitaus größer ist, als dessen Gegenwart" (*Bemerkungen zu d. neuen Formerscheinungen. Expressionismus in d. Musik*. Melos II, 1921, 48 f.).

Lit.: P. RAABE, Die Zss. u. Sammlungen d. literarischen Expressionismus, Stuttgart 1964.

(b) Die Bezeichnung Expressionismus wird auch PEJORATIV verwendet. Schon 1920 greift W. Krug (*Die neue Musik*, Erlenbach bei Zürich 1920) den „kompletten Unsinn des musikalischen Expressionismus" an:

Wie aber, daß diese Krankheit [sc. der „modernen Verwirrung" der Künste] immer weiter um sich griff, daß kein Halten mehr war, daß man sich schließlich in allgemeinem Jubel freiwillig in diese Krankenatmosphäre begab und sogar den kompletten Unsinn des musikalischen Expressionismus reinsten Wassers[1]) mitmachte, für den, interessant festzustellen, namentlich unsere Literaten sich enthusiasmierten? (9);
Ich gebrauche ungern die Worte Impressionismus, Expressionismus. Denn ich sehe, daß da in der Hauptsache Moden am Werk sind, die die Sache nur soweit berühren als Kleider den Leib berühren (119, Anm. 3).

A. Weißmann (*Politisch — Künstlerisch — Radikal? Zur Aufklärung eines Irrtums*, Bln 1920) fühlt sich durch „künstlerisches Reinlichkeitsbedürfnis" (3) dazu genötigt, seinen Einspruch gegen das „Zeitalter der Ismen" (9) zu erheben:

Wie erreiche ich irgendeine Form? spricht der Expressionist. Nicht immer ist seine Technik, die der neuen Kunst, normal gewachsen. Der Kontrapunkt des Asketen Schönberg, der den Bauwillen der grossen Meister hat, ist nicht jedermanns Sache. Das Freiheitsgefühl des expressionistischen Musikers liebt es nicht, sich in grossen Formen auszusprechen. Zumal, wenn er Dilettant ist...
Nur natürlich, dass der aristokratische Impressionismus und noch mehr der atonale Expressionismus Bürger und Volk abstossen.
Schönberg in der Volksbühne aufgeführt, sprach zu tauben Ohren. Trotzdem sind die musikalisch Radikalsten Kommunisten, Spotten ihrer selbst... Denn eine unübersteigbare Schranke trennt sie von ihren Volkgenossen (16).

Unter Berufung auf diese Äußerungen Weißmanns findet 1920/21 in der *Allgemeinen Musikzeitung* und im *Melos*, eine Kontroverse zwischen dem Musikkritiker U. Rukser und dem Berliner Pädagogen A. Diesterweg statt, die in schlechtestem feuilletonistischen Stil ein atmosphärisches Stimmungsbild der damaligen Kunstdiskussion gibt (A. Diesterweg, *Von d. expressionistischen Krise*, Allgemeine Musikzeitung XLVII, 1920, 779 f.; ders., *Expressionistischer Waffengang*, ibid. XLVIII, 1921, 115 f.; U. Rukser, *Expressionismus als Ziel*, Melos II, 1921, 26 f.).
In den Aufsätzen, die sich gegen den mus. Expressionismus richten, lassen sich verschiedene, immer wiederkehrende pejorative Reizworte feststellen. Ein solches ist der Ausdruck „Entartung". So schreibt Weißmann über die Musik Schönbergs, der „endlich Expressionist" geworden sei, ihr Klang sei nun „seelisch geworden: Oder sagen wir besser: geistig bis zur Entartung" (*op. cit.*, 14). Weißmann meint, in jeder Kunstrichtung stecke „etwas Gesundes", das aber „durch Einseitigkeit des Expressionismus verzerrt wird" (17). Und Diesterweg bezweifelt, daß der „Expressionismus als ‚gesunde' Richtung" gelten kann (*Expressionistischer Waffengang*, loc. cit., 115).

(3) Die als „Expressionisten" bezeichneten KOMPONISTEN HABEN SICH NICHT AKTIV AN DER BEGRIFFSBILDUNG BETEILIGT. Schönberg erwähnt den Ausdruck „expressionistisch" erstmals in einem am 20. 6. 1919 datierten Ms.:

Gewißheit, in: *Gesammelte Schriften* I, hg. von I. Vojtěch (Ffm. 1976): Mehr kann ich von meinem Schaffen nicht sagen.
Weniger eher: auch ich könnte ein expressionistisches Programm aufstellen.
Besser aber noch eines bloß für Andere. Ich bin gewiß, sie würden es erfüllen und mich dadurch jeder weiteren Verpflichtung entbinden.
Vielleicht tue ich es auch einmal (189 f.).

Im Jahre 1928, als die Stilbezeichnung bereits allgemein verbreitet ist, nimmt Schönberg dazu Stellung, daß sein Drama mit Musik *Die glückliche Hand* op. 18 als „expressionistische" Musik bezeichnet wurde:

Die glückliche Hand, in: *op. cit.*: Man hat diese Art von Kunst, ich weiß nicht warum, die expressionistische genannt: sie hat keinesfalls mehr ausgedrückt als *in ihr* war! Ich habe ihr aber auch einen Namen gegeben, aber der ist nicht populär geworden. Ich habe gesagt: es ist die *Kunst der Darstellung der inneren Vorgänge* (237).

Schönberg versteht hier unter „expressionistischer" Kunst eine Richtung, die „mehr" ausdrücken wolle, als „in ihr" sei. Seine eigene Definition entspricht aber durchaus der Auffassung der Lit. zum Expressionismus, die nicht müde wird, zu betonen, „expressionistische" Kunst sei der „Ausdruck innerer Vorgänge". Somit grenzt sich Schönberg wohl bewußt aus der Gruppe der Expressionisten aus und reagiert mit der ihm eigenen Empfindlichkeit auf Schlagworte, die sein Werk zu vereinnahmen suchen.
Schließlich gebraucht Schönberg den Begriff noch einmal in einer Radiosendung am 21. 2. 1932. Der „sogenannte Expressionismus" wird nun nicht mehr grundsätzlich als Bezeichnung abgelehnt sondern durchaus positiv umschrieben:

Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22, in: *op. cit.*: Unbewußt, und darum richtigerweise, fand ich Hilfe dort, wo die Musik sie immer findet, wenn sie an einen Knotenpunkt ihrer Entwicklung angelangt: *So und nicht anders* ist der sogenannte Expressionismus entstanden, daß ein Musikstück seine Erscheinungsform nicht erzeugt aus der Logik seines *eigenen* Materials, sondern, geführt von dem Gefühl für innere oder äußere Vorgänge, indem es diese zum *Ausdruck bringt*, sich auf deren Logik stützt, auf ihr baut (286).

(4) Das während der 1920er Jahre zunehmende Interesse an einer „Neuen Sachlichkeit" und „Klassizität" der Kompos. führt für den Ausdruck Expressionismus zu einem UNSCHARFEN UND VAGEN WORTGEBRAUCH. Man versucht den Geltungsbereich des Terminus so zu erweitern, daß er die neuen mus. Erscheinungen in sich aufnehmen kann. So versieht E. Steinhard 1922 eine „Aufreihung" der seiner Meinung nach typischen Gattungen der modernen Kammermusik noch mit dem Titel *Bemerkungen zum Expressionismus* (Mk XV, 1922). Dabei beschreibt er, ohne den Ausdruck Expressionismus im Text zu verwenden, Satzarten (wie zum Beispiel „figurale Spielmusik" oder „Ornamentmusik" [50]), die nie zuvor unter der Überschrift *Expressionismus* genannt wurden.

1926 aber löst sich Steinhard mit der Begriffsbildung „Nachexpressionismus" von der alten Stilbezeichnung ab, indem er in einer Kritik des Internationalen Musikfestes in Zürich Busoni den „Vater des Nachexpressionismus" nennt:

Nachexpressionismus (Der Auftakt VI, 1926): Für Busoni, den Vater des Nachexpressionismus, wurde in Zürich eine Gedenktafel enthüllt. Als einem der ersten modernen Kosmopoliten gebührt ihm das Denkmal, es gebührt ihm als einer Prophetennatur, die es vermochte, mit kristallener Klarheit eine baldige „Rückkehr" in den Künsten vorherzusagen, während alles noch glühte und brauste und überströmte. Das Populärwerden der Übertreibungen — so sagt er in einem Briefe — sei gleichzeitig das Ende dieser Kunstphase, und damit käme eine neue Geistesrichtung, ein Kunstgefühl herauf, in dem die Ausdrucksexperimente der letzten Jahre anheben, sich in schöne Formen zu kleiden (147).

Steinhards Äußerungen zeigen deutlich den Stilwandel, der sich in der Musik der 1920er Jahre vollzieht und mit den ursprünglichen Vorstellungen eines ‚mus. Expressionismus' nicht mehr zu vereinen ist.
Ein anderer Wortgebrauch nach 1923 besteht darin, daß die einstigen Vorkämpfer für eine ‚expressionistische' Zukunft der Musik den Stilbegriff in Frage stellen. H. H. Stuckenschmidt beginnt 1922, nur drei Jahre nach seinem *Aufruf*, erste Kritik am „Expressionismus" zu üben. In der Abh. *Erhebung d. Musik* (Die Rote Erde II, 1922) beschreibt er zunächst in gewohnter Weise, wie als Gegenreaktion auf Naturalismus und Impressionismus die „expressionistische Kunst" mit dem „ekstatischen Schrei" antworte: „Fort mit dem Unnützen, wir wollen Wesen, das Wesen der Dinge". Dieser „mächtige Umschwung vom äußerlichsten Impressionismus zum Expressionismus" habe aber ein „besinnungsloses Übers-Ziel-hinaus-Schießen" zur Folge gehabt, eine „anarchistische Zerstörung alles dessen, was möglicherweise an bisher Gebrauchtes erinnern könnte"; „Melodie, Harmonie, Rhythmik, Metrik, Form" würden einem „verzweifelten Sich-Hingeben an die Idee, an den gesteigerten Ausdruck" geopfert (146). 1927 gebraucht Stuckenschmidt das Wort Expressionismus nicht mehr. Über die zurückliegenden Jahre äußert er sich sehr negativ:

Die Lebenden (Melos VI, 1927): Als das, was wir noch immer „neue Musik" nennen, breit gemacht wurde, schien es eine Sache für Eingeweihte. Man verstand nicht recht, was gemeint war, hielt jedoch für gut, mitzumachen. Jene Zeit, in der es einer ausgehungerten und hektischen Jugend gefiel und wohltat, sich unverständlich auszudrücken, erreichte erstmalig eine restlose Verwirrung und Entwertung aller Begriffe von Form, Inhalt, Handwerk und Phantasie. Diese geistige Inflation ging der materiellen um einige Jahre voraus (72).

Die an aktuellen Themen interessierten Journalisten beachten den ohnehin problematischen Stilbegriff immer weniger. Gegen Ende der 1920er Jahre scheint das Wort völlig aus den Zss. zu verschwinden. Dazu mag beigetragen haben, daß der immer mehr an Bedeutung gewinnende Ausdruck ‚neue Musik' den immer undeutlicher werdenden Begriff ‚musikalischer Expressionismus' schließlich in sich aufhebt. Die Problematik des Wortgebrauchs beschreibt P. Bekker:

Musikgesch. als Gesch. d. mus. Formwandlungen (Bln u. Lpz. 1926): Schlagworte kursieren, man spricht von expressionistischer, von futuristischer, von atonaler, von polyharmonischer und linearer Musik. Fragen wir den Menschen, was dies eigentlich sei, so werden die meisten in Verlegenheit geraten und nicht erklären können, was sie mit diesen Worten meinen (225).

(5) Schließlich wird während der 1920er Jahre der Ausdruck Expressionismus auch ALS HISTORIOGRAPHISCHER BEGRIFF EINGESETZT. P. A. Pisk verwendet den Terminus 1924 mit einer geradezu apodiktischen Selbstverständlichkeit:

Die Moderne: Deutsche, in: *Hbd. d. Musikgesch.*, hg. von G. Adler (Ffm. 1924): Wenn das Wesen des Impressionismus also in einer pointillistischen Kunstrichtung liegt, welche primär vom Harmonischen ausgeht, höchste Steigerung der Empfindungsfähigkeit bei Verfeinerung des Reizes anstrebt, so steht hierzu der Expressionismus, der jenen ablöste, in größtem Gegensatze. Hier handelt es sich um ein überschießendes Kraftgefühl, das, soweit es sich in der Musik ausdrückt, von einer neuartigen Thematik, also vom Melodischen ausgeht, und die Harmonik als untergeordneten Faktor (zufälliges Zusammenklingen verschiedener Stimmen) vernachlässigt (906f.).

Obwohl die Herausbildung des Terminus Expressionismus äußert verworren verläuft, wird der Begriff bald nach seinem Erscheinen in der Musiklit. zum Gegenstand von Lexikon-Artikeln. In A. Einsteins *Das neue Musiklexikon* (Bln 1926) wird „Expressionismus" als eine „Richtung in der Musik, die den unmittelbaren Ausdruck seelischen Geschehens in der Musik" anstrebe, definiert:

Expressionismus, Bezeichnung, in Anlehnung an ähnliche ältere Tendenzen in der bildenden Kunst, einer Richtung in der Musik, die den unmittelbaren Ausdruck seelischen Geschehens in der Musik anstrebt. Es gibt einen gleichsam raffinierten Expressionismus, der sich zur Verwirklichung seiner Absichten der gesteigertsten Mittel bedient; als Beispiel möge Skrjabin's *Poème d'extase* genannt sein; es gibt ferner einen primitiven Expressionismus, der unmittelbaren Ausdruck womöglich ohne Medium oder mit ganz subjektiven Mitteln anstrebt; Beispiel: etwa die Klavierstücke op. 11 und op. 19 Schönberg's (181a f.).

H. Abert stellt den Terminus kritischer dar:

Illustriertes Musiklexikon (Stuttgart 1927): *Expressionismus* ist eine Bezeichnung, welche die moderne Kunst für sich in Anspruch nimmt, damit aber nur vag andeutend, was sie im tiefsten Sinne will. Denn „Ausdruck" eines Seelischen ist schließlich jedes Kunstwerk, das nicht bewußt rein formalistische Tendenzen verfolgt. Das Wesen des Expressionismus liegt in der entschiedenen Abwendung von jeder Tradition in der Gestaltung der Melodik, Harmonik, Metrik und Architektonik. Hauptvertreter der neuen Richtung in der Musik sind Schönberg, Bela Bartok, Strawinski, Hindemith, Krenek, vor allem die Pariser Groupe de<s> six u. a. (135b).

Die Behauptung, die moderne Kunst habe die Bezeichnung „Expressionismus" für sich in Anspruch genommen, entspricht nicht der Begriffsgesch., vielmehr ist diese Bezeichnung von außen, nicht zuletzt durch solche Lexikonart. an die moderne Kunst herangetragen worden. Bei der Aufzählung von „Hauptvertretern" überrascht die Nennung der Groupe des six, deren Kompos. sich grundsätzlich von denen der Schönbergschule unterscheiden.

Der Art. *Expressionismus* in der 11. Aufl. des RiemannL (hg. von A. Einstein, Bln 1929) scheint die beiden zuvor zit. Lexikonart. zusammenzufassen:

Expressionismus in der Musik, nach dem Vorbild paralleler Vorgänge in der bildenden Kunst, Bezeichnung einer modern gerichteten Kunstbewegung, die unmittelbaren Ausdruck seelischen Geschehens anstrebt. Der Anspruch auf die Bezeichnung ist insofern unberechtigt, als es keine — nicht rein formalistische — Musik gibt, die nicht „expressiv", ausdrucksvoll wäre. Zum Begriff Expressionismus gehört erstens der Gegensatz zum Impressionismus, der Verzicht auf Illustrierung gröberer oder feinerer äußerer Sensationen, zweitens die Negation alles Traditionell-Formalen, das Suchen nach „neuer" Form. Diese neue Form spricht sich vor allem in einer vielfach auf primitiv-exotischem Boden erwachsenen Melodik und Polymelodik aus, auch in elementarer Rhythmik. Vgl. A. Schering, *Die expressionistische Bewegung in der Musik* (*Einführung in die Kunst der Gegenwart* 1920, dazu die Kritik von A. W. Cohn ZfMw, II, 671)... (I, 482a).

Zum erstenmal erscheinen hier Lit.-Angaben. Scherings Veröff. wird in der zweiten Aufl. von 1920 zitiert, eine Ungenauigkeit, die auch dem MoserL (Bln 1935) unterläuft und spätere Autoren veranlaßt, den Beginn des Wortgebrauchs Expressionismus auf das Jahr 1920 zu datieren. In der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg bietet das MoserL den ausführlichsten Art. *Expressionismus*:

Expressionismus in der Musik, schiefe Übertragung des betreffenden Stilbegriffs aus der bildenden Kunst, wo nach der kühlen „Eindrucks"-Beobachtung des Impressionismus (1890-1914) eine Affektsteigerung den Seelen-„Ausdruck" schlechthin zu gestalten suchte, also eine „absolute Musik" der Farben und Gestaltungen als freie Phantasieäußerung an die Stelle der reizsamen Wirklichkeitsabbildung zu setzen suchte (Konstruktivismus, Kubismus, Futurismus, 1915 bis etwa 1928). Also würde Expressionismus eigentlich „Musikalisierung der Musik" bedeuten. In Wahrheit ist alle Musik mehr oder minder „seelisches *Espressivo*", ...der Expressionismus ist heute auf allen Gebieten schon wieder durch Rückkehr zur „Sachlichkeit" (in der Musik: zur Tonalität) überwunden (211b f.).

(6) 1937 wird die Bezeichnung Expressionismus von E. Krenek zur RECHTFERTIGUNG DER MUSIK DER ZWEITEN WIENER SCHULE gebraucht. In den gegen die Musik der Neuen Sachlichkeit und des Neoklassizismus gerichteten Kreisen besinnt man sich, vielleicht auch vor dem Hintergrund der literarischen Expressionismus-Debatte (vgl. oben, I. (4)), offenbar wieder auf den Ausdruck Expressionismus, der einst als Bezeichnung für eine revolutionäre Musik gegolten hatte. Deutlich wird dies im Denken Kreneks, der selbst wiederholt — beispielsweise im AbertL (1927) (vgl. oben, II. (5)) — als „Expressionist" bezeichnet worden war:

Über neue Musik (Wien 1937): Man kann damit [sc. dem romantischen Ausdruckswillen] das Phänomen erklären, warum der Expressionismus, in dessen Bereich der mittlere Schönberg ganz gewiss gehört, so total überwunden zu sein scheint. Indem das unmittelbare Reagieren auf Kunst überhaupt vor allem von dem sinnlichen Eindruck ausgeht und dieser wieder in erster Linie an dem Material haftet, schien der Expressionismus, der eine geradezu anarchische Verwandlung des Materials heraufführte, einen so unerhörten, rapiden und schwindelerregenden Fortschritt zu bedeuten, daß man die Primitivität, die hinter ihm herkam, gar nicht fassen zu können glaubt, so gewaltig scheint der Rückschritt. Indessen liegt die Sache aber so, daß die expressionistischen Inhalte eben zunächst weniger an neuer Intention mitführten, als die Verwegenheit des Materialwandels vermuten ließ, und die später neu hervortretenden inhaltlichen Intentionen ließen den Expressionismus desto mehr in den Hintergrund treten, je deutlicher sie mit einer Restitution des altgewohnten Materials gepaart waren, so daß man umso befriedigter den unbequemen Gast heimschicken zu können hoffte, als man nicht mehr Gefahr lief, für reaktionär zu gelten, wenn man es in Wirklichkeit war. Denn darauf kommt es hinaus: daß unsere erste Aufgabe sich darstellt als eine Ehrenrettung des Expressionismus (8).

In der folgenden „Ehrenrettung des Expressionismus" beschreibt Krenek die Musik der Schönberg-Schule als die einzige moderne Kompositionsrichtung, die durch ihren „Radikalismus" an „grundstürzendem Wandel des musikalischen Materials" festhält und damit vor restaurativen und konformistischen Tendenzen geschützt ist (15).
In ähnlicher Weise äußerte sich Th. W. Adorno, dem Krenek im Vorw. für die „Reifung und Klärung" seiner Gedanken durch gemeinsame Diskussionen dankt (loc. cit., 3), bereits am 30. 9. 1932 in einem Brief an Krenek über „den Begriff des Expressiven":

Th. W. Adorno u. E. Krenek, Briefwechsel, hg. von W. Rogge (Ffm. 1974): Ich habe 1. bei Gelegenheit von Berg, gerade in Ihrem Sinne, den Begriff des Expressiven gegen die Neusachlichen verteidigt und in seiner historischen Problematik entworfen, 2. soweit ich ihn verwandte, als einen Stilbegriff prägnanter Art für das, was Kurth, mit einem mir sehr unsympathischen Wort, Hoch- bzw. Spätromantik nennt (31 f.).

Wie die offizielle Einschätzung des "Expressionismus" zur Zeit des Nationalsozialismus aussah, zeigt eine Abh. von W. Egk, *Musik als Ausdruck ihrer Zeit* (in: *Woche Zeitgenössischer Musik, Wien 3. bis 10. Mai 1942*, hg. von W. Thomas, 16 ff.), die anläßlich einer Veranstaltung unter der Schirmherrschaft von B. von Schirach publiziert wurde:

Betrachten wir einen der merkwürdigsten Abschnitte der Musikgeschichte, die Zeit zwischen 1918 und 1930. Die radikalen musikalischen Ausdrucksformen von damals wurden von vielen als Revolution gegen die musikalische Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts erklärt. Jetzt, nachdem uns von der Zeit des Expressionismus und der Atonalität ein wohltuender Abstand trennt, ist es deutlich geworden, daß diese Revolution in Wirklichkeit zum größten Teil nichts anderes war, als der letzte Zersetzungsprozeß der romantischen Erbmasse des neunzehnten Jahrhunderts, die schon von der Jahrhundertwende an einer steigenden und unaufhaltsamen Auflösung verfallen war, die allerdings noch künstlich und artistisch vollkommene Spätblüten getrieben hat (19 f.).

(7) Nach dem Zweiten Weltkrieg wird der Ausdruck Expressionismus ALS HISTORIOGRAPHISCHER BEGRIFF VERFESTIGT. Die Zeit der nationalsozialistischen Unterdrückung und der Zusammenbruch des Dritten Reiches bedeuten eine Zäsur in der dtsch. Musikgesch., die den mus. ‚Expressionismus' als abgeschlossenen Stilbereich in eine noch fernere Vergangenheit rückt. Andererseits gelangt der Terminus mit den nach 1945 einsetzenden Bemühungen, die verfolgten Musikrichtungen zu rehabilitieren, wieder in den Sprachgebrauch der Musikliteratur. Bei seiner erneuten Verbreitung

kommt Th. W. Adornos *Philosophie d. neuen Musik* ([Tübingen 1949] *Gesammelte Schriften* XII, Ffm. 1975) große Bedeutung zu. Dort wird A. Schönbergs „expressionistische" Phase wie zuvor bei E. Krenek (vgl. oben, II. (6)) zum Zeugnis fortschrittlichen Komponierens erhoben:

Die unvermittelten Aufzeichnungen des expressionistischen Schönberg werden zu neuen Bildern der Affekte vermittelt. Die Sicherheit der Form erweist sich als Medium der Absorption von Schocks (37);
Im Ausdruck der Angst... bezeugt die Musik aus Schönbergs expressionistischer Phase die Ohnmacht (47).

In einem wohl vor Mitte der 1940er Jahre verfassten Art. *Mus. Expressionismus* (zit. nach Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften* XVIII, Ffm. 1984, 60 ff.) weist Adorno den „prägnanten Stilbegriff Expressionismus" in erster Linie „Schönberg und seiner Schule" zu:

Da Musik von je und zumal seit den Anfängen der Oper und des Generalbaßzeitalters mit der Vorstellung vom Ausdruck der Gemütsbewegungen verknüpft ist, so geht es nicht an, den prägnanten Stilbegriff Expressionismus einfach als Ausdrucksmusik zu definieren. Es ist darunter vielmehr jene Musik zu verstehen, die ihren Impulsen und ihrer Technik nach mit den gleichzeitigen Bewegungen des malerischen und literarischen Expressionismus zusammenhängt. Sie umfaßt im wesentlichen das Dezennium 1910-1920 und ist am verbindlichsten repräsentiert durch die Arbeiten von Schönberg und seiner Schule aus jener Epoche (60).

In der Lit. nach 1945 scheint mit wachsendem zeitlichen Abstand der selbstverständliche, unreflektierte Wortgebrauch zuzunehmen. Der Tonfall ändert sich in den Quellen, der Ausdruck Expressionismus wird nun eher wertfrei, aus historischer Distanz gebraucht. Allgemein läßt sich in den Quellen eine Tendenz zur Ausweitung der traditionellen Begriffsinhalte feststellen.
Das zeigt sich auch in der oft großzügigen Abgrenzung des zeitlichen Geltungsbereichs. So unterteilt S. Borris (*Über Wesen u. Werden d. neuen Musik in Deutschland. Vom Expressionismus zum Vitalismus*, Bln 1948) die „relativ ‚abgeschlossene' Phase der Musik des Expressionismus" in eine „I. Phase: Der radikale Expressionismus (etwa 1911-1922)" (27) und eine „II. Phase: Der geklärte Expressionismus (1923-1934)" (34).
W. Hofmann (Art. *Expressionismus* III. u. IV, MGG III, 1954) unterscheidet zwischen „Frühexpressionismus", „Hochexpressionismus" und „Spätexpressionismus":

Der Frühexpressionismus beginnt Anfang des 20. Jh. etwa bei Schönberg (*Pelleas und Melisande* op. 5), Skrjabin (*4. Sonate*), Charles Ives (polyrhythmische Kompos. um 1904). Die Phase des Hochexpressionismus setzt etwa 1907/08 mit Werken von Schönberg..., Skrjabin..., Anton v. Webern, Charles Ives... ein. Die Spätphase beginnt mit der Konstituierung des neu gewonnen Materials bei Skrjabin 1914/15 kurz vor seinem Tod, bei Schönberg mit den ersten zwölftönigen Werken um 1923, bei Anton v. Webern 1925, bei Bartók 1924 bei Beendigung seiner radikalen Phase (1671).

In der „unmittelbaren Gegenwart" erkennt Hofmann „bereits neoexpressionistische Werke als Ausdruck einer jüngsten Generation" in Kompos. von B. A. Zimmermann, K. Stockhausen, G. Carlid, H. W. Henze, H. Pousseur und P. Boulez (1672). Die Erweiterung des Wortbegriffs zeigt sich somit in der Nennung neuer „expressionistischer" Komponisten und der Anwendung des Ausdrucks Expressionismus auf Zwölfton-Kompositionen. Auch H. H. Stuckenschmidt (*Was ist Expressionismus*, Melos XXXVI, 1969, 1 ff.) sieht die Zwölftonmusik vor dem Hintergrund des Expressionismus:

Die dritte Zeitspanne beginnt nach 1945 und orientiert sich vor allem an Schönberg und Webern. Um diese letzte expressionistische Periode recht zu verstehen, muß man die Schönbergsche Zwölftontechnik, die ja eine Methodisierung und Gesetzgebung innerhalb der befreiten Musik bedeutet, als restaurativ beeinflußt erkennen (5).

Das wiederholt in Lit.-Angaben genannte Buch von L. Rognoni (*Espressionismo e dodecaphonia*, Turin 1954) sieht in der „*Gebrauchsmusik* e dodecaphonia" das Schicksal und das Erbe des Expressionismus („Il destino e l'eredità dell'espressionismo", 86 ff. Rognonis Zeiteinteilung entspricht der Meinung der Vorkriegszeit:

In erweiterter Fassung als: *La Scuola Musicale di Vienna* (Turin 1966), zit. nach: *The second Vienna School. Expressionism and Dodecaphony*, übers. von R. W. Mann (London 1977): The expressionist movement arose in Germany at the beginning of the century; it developed around 1910 and, historically speaking, ended around 1925, though it continued to exert its influence and to endure in all the differing reflections of the ethic conscience of contemporary art, in the recent post-war period, as well, wether in literature, in the figurativ arts or in music (2).

Auch nach 1945 bleibt der Terminus in erster Linie mit Schönberg verbunden. Dabei entstehen neue Fragestellungen. Mehrere Abh. untersuchen Schönbergs biographische Beziehungen zu den ‚expressionistischen' Künstlern W. Kandinsky (H. H. Stuckenschmidt, *Kandinsky u. Schönberg*, Universitas XXXII, 1977; vgl. dazu *A. Schönberg, W. Kandinsky: Briefe u. Bilder einer außergewöhnlichen Begegnung*, hg. von J. Hahl-Koch, Salzburg u. Wien 1981), K. Kraus und A. Loos (A. Lessam, *Schönberg and the Crisis of Expressionism*, ML LV, 1974). Oft wird allein aufgrund dieser Bekanntschaften Schönberg kurzweg als „Expressionist" bezeichnet.
Andere Abh. beschäftigen sich mit Schönbergs ‚expressionistischer' Kunstauffassung und Ästhetik. Der Wortgebrauch orientiert sich dabei oft an den Untersuchungen der Literaturwiss. und Kunstgesch. zur ‚expressionistischen Kunsttheorie':

H. H. Stuckenschmidt, *Schöpfer d. neuen Musik* (Ffm. 1958): Unterziehen wir Schönbergs Gesamtwerk einer ästhetischen Betrachtung, so enthüllt es sich als Wesensteil der expressionistischen Kunstauffassung. Das Bild einer Sprengung, das Heinrich Eduard Jakob in seiner Analyse der expressionistischen Lyrik aufzeigt, ist auch in der Schönbergschen Syntax offenbar (173).

Mit Schönbergs Kunsttheorie befasst sich auch V. Bl. Weber, der über Schönbergs Zuordnung zum „Expressionismus" feststellt, „die Bezeichnung hielt stand und verursachte eine fast endlose Flut von Artikeln und Büchern":

Expressionism and Atonality: The Aesthetic of A. Schoenberg (Diss. Yale Univ. 1971): Ism or no, the designation stuck, and gave rise to an almost endless spate of articles and books describing the characteristics of the Expressionistic style of musical composition, Expressionist tendencies have been found in the works of such widely disparate composers as Schoen-

berg and Stravinsky, Berg, Webern, Charles Ives, Carl Ruggles, and Edgar Varese (8 f.).

Im folgenden analysiert Weber (hauptsächlich vom Libretto ausgehend) Schönbergs Musikdrama *Die glückliche Hand* und versucht, dessen geistesgesch. Voraussetzungen anzusprechen und ihre Auswirkungen auf den Text und die formale Gestaltung des Werkes darzustellen. Diese Erkenntnisse sollen dann ein Bild der „Aesthetic of A. Schoenberg" ergeben.
Um die geistesgesch. Hintergründe des ‚mus. Expressionismus' zu beleuchten, beschäftigten sich mehrere Autoren mit den musiktheoretischen Abh. von E. Bloch (K. H. Wörner, *Philosophie d. mus. Expressivismus*, in: *Die Musik in d. Geistesgesch.*, Bonn 1970, 1 ff.; T. Kneif, *E. Bloch u. d. mus. Expressionismus*, in: *E. Bloch zu Ehren*, hg. von S. Unseld, Ffm. 1965, 277 ff.; Reinh. Brinkmann, *Schönberg u. d. expressionistische Ausdruckskonzept*, in: *Ber. über d. 1. Kongreß d. Internationalen Schönberg-Ges.*, Wien 1976, 13 ff.). Reinh. Brinkmann bezieht sich (*A. Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11*, BzAfMw VII, Wiesbaden 1969, 34 ff.) auf den von Bloch im *Geist der Utopie* entwickelten Begriff „Expressionslogik", um Schönbergs spezifische Verknüpfung von Ausdruck und Konstruktion zu verstehen. Weiter weist er auf die Vergleichbarkeit der Ausdrücke „Ausdruckswahrheit" bei Bloch und „Notwendigkeit" bei Schönberg hin (36). Über die Angemessenheit des Terminus „Expressionismus" äußert er sich allerdings kritisch:

loc. cit. (1969): Es wäre tatsächlich möglich, das soeben Dargestellte im Begriff des musikalischen Expressionismus zu fixieren. Doch ist dieser Begriff bereits derart zu einem Schlagwort geworden bzw. heruntergekommen, daß besser darauf verzichtet wird. Bestärkt wird Verf. darin durch die Tatsache, daß auch in der Literaturwissenschaft diese Bezeichnung keinen guten Klang mehr hat... (38, Anm.).

Im Anschluß an Brinkmann hat H. Danuser Blochs Begriff „Expressionslogik" zur zentralen Kategorie seiner eigenen Untersuchungen zum mus. „Expressionismus" gemacht:

Die Musik d. 20. Jh., Neues Hdb. d. Musikwiss. VII (Laaber 1984): Nun fragt sich, ob der Begriff „Expressionslogik" nicht tautologisch sei, insofern er als Grund der neuen Harmonik mit dem Begründeten, dem musikalischen Ausdruck zusammenfalle. Ohne die Schwierigkeiten zu verkennen, in die die Komposition frei atonaler Musik in der Tat recht bald geriet, läßt sich dem folgendes entgegenhalten: Einerseits wurde die Sprachhaftigkeit expressionistischer Musik durch mehrere aus der Tradition tonaler Musik übernommene Prinzipien bekräftigt — etwa durch eine differenzierte Tonsatzstruktur, eine ausdrucksgesättigte Melodik, einen in Phrasen und größere syntaktische Einheiten klar gegliederten Satzverlauf —, und andererseits zeichneten sich Ansätze zu einer neuartigen musikalischen Logik nicht nur in der Harmonik ab, die, wenngleich nicht systematisch eingesetzt, gleichwohl organisierende Funktionen erfüllten (37 f.).

Der Art. *Expressionism* von A. Whittall im New GroveD (Bd. VI, London 1980) beschreibt zunächst die Genese des Terminus im Bereich der bildenden Kunst. Über den ersten Bezug auf Musik berichtet Whittall, ohne seine Quelle zu nennen: „Yet the first published application of the term to music seems to have been in an article by the Austrian composer and critic Heinz Tiessen, published in July 1918" (333 a). Mit aller Wahrscheinlichkeit ist Tiessens Vortrag gemeint, der im Juni 1918 gehalten, aber erst 1920 veröffentlicht wurde (vgl. oben, II. (1)). Vermutlich referiert Whittall hier Stuckenschmidts Abh. *Was ist Expressionismus* (Melos XXXVI, 1969, 1 ff.), in der behauptet wird, der Terminus sei „im Juli des letzten Kriegsjahres von Heinz Tiessen in einem Königsberger Vortrag, der am 16. April 1920 in ‚Melos' veröffentlicht wurde" (1 b), auf Musik angewandt worden. Tiessen selbst gibt in diesem Aufsatz aber als Datum des Vortrags den „21. Juni 1918" an (*Der neue Strom. Expressionismus*, Melos I, 1920, 106).

III. Die Verwendung der Bezeichnung Expressionismus zeigt bestimmte BEGRIFFSKONSTANTEN.

(1) Die DICHOTOMIE IMPRESSIONISMUS — EXPRESSIONISMUS begleitet den Terminus seit seinem ersten Auftreten. Schon P. Fechter (*Expressionismus*, München 1914) schreibt, der „Expressionismus" habe sich „logisch sinnvoll" aus den Gegenbewegungen zum Impressionismus ergeben (21 f.):

Im Grunde ist dieses scheinbar Neue, das man, um den Gegensatz gegen den Impressionismus zu bezeichnen, mit dem zugleich guten und schlechten Kennwort Expressionismus belegt, nichts als ein Sichbesinnen auf den alten Sinn und die seelische Bedeutung der künstlerischen Produktion überhaupt (22).

Auch H. Bahr beschreibt in der Abh. *Expressionismus* (München [1916] ³1919), die wohl auf einem um 1914 gehaltenen Vortrag basiert, den „Expressionismus" als Gegenbegriff zum „Impressionismus". Bezugnehmend auf ein Goethe-Zitat („Das Ohr ist stumm, der Mund ist taub, aber das Auge vernimmt und spricht. In ihm spiegelt sich von außen die Welt, von innen der Mensch"), erklärt er die bei diesen Stilen unterschiedliche Art zu „sehen" (86):

Das Auge des Impressionisten vernimmt bloß, es spricht nicht, es nimmt nur Fragen auf, antwortet aber nicht. Impressionisten haben statt der Augen noch ein paar Ohren, aber keinen Mund. Denn der Mensch der bürgerlichen Zeit ist nichts als Ohr, er horcht auf die Welt, aber er haucht sie nicht an. Er hat keinen Mund, er ist unfähig, selbst zu sprechen über die Welt, das Gesetz des Geistes auszusprechen...
Aber der Expressionist reißt den Mund der Menschheit wieder auf, sie hat lange genug immer nur gehorcht und dazu geschwiegen, jetzt will sie wieder des Geistes Antwort sagen (113).

Die Definition des Ausdrucks Expressionismus als Gegenteil des Ausdrucks Impressionismus findet sich konstant in der gesamten Lit. zum Begriff des mus. Expressionismus. Oft erscheint die Dichotomie schon in den Titeln der Quellen, oder sie wird durch Kapitelüberschriften deutlich. Die Texte beginnen meist mit einer unreflektierten Setzung dessen, was unter mus. Impressionismus zu verstehen sei, um dann demgegenüber den mus. Expressionismus als Gegenbegriff zu entwickeln. Dies Verfahren ist insofern problematisch, als der Wortbegriff des mus. Impressionismus genauso ungesichert ist wie der des mus. Expressionismus, und

sich seine Anwendung durchaus nicht von selbst versteht. Vielmehr scheint er erst im Zusammenhang mit der Definition des mus. Expressionismus in die Musikterminologie gelangt zu sein. Meist werden die beiden Ausdrücke antithetisch gebraucht:

L. Riemann, *Impression u. Expression in d. Musik* (Hellweg. Westdtsch. Wochenschrift I, 1921): Der Impressionist will ein einziges seelisches Bewegungsmotiv, eine Art von Stimmung darstellen, in der er für die Dauer des Tonstückes verharrt. Der Expressionist gibt sich unberechenbaren Ausströmungen der Seele hin z. B. „Ekstasen, gewisses Erotisches, Schreckhaftes, Wunderbares, Geheimnisvolles, Mystisches, visionäre Bedrängnisse" (432b);
W. Niemann, *Mus. Impressionismus u. Expressionismus* (Zs. für Musik LXXXVIII, 1921): Der Impressionismus ist der letzte Ausklang der Romantik, der Expressionismus der erste „Ferne Klang" einer neuen Zeit (201a).

Die Ausdrücke mus. „Impressionismus" und „Expressionismus" stehen nicht nur in antithetischem Verhältnis zueinander, sie können sich auch ergänzen, um zusammengedacht das ganze Wesen der Musik zu erfassen:

H. Tiessen, *Der neue Strom. Expressionismus* (Melos I, 1920): Impressionismus und Expressionismus aber verkörpern zwei ewige, notwendige, einander ergänzende Funktionen des menschlichen Geistes. In der Tonkunst unserer Zeit sind sie nicht so ostentative Richtungsprinzipien geworden wie in den anderen Künsten... Jedoch hat auch auf die Musik der Geist der Zeit als unverkennbarer Einfluß stark abfärbend gewirkt und das Schwergewicht der inneren Neigungen und ihrer stilistischen Auswirkung zuerst mehr in die eine, dann in die andere Gegend verschoben (106);
J. Simon, *Mus. Expressionismus* (Musikblätter d. Anbruch II, 1920): überhaupt sollte man Impressionismus und Expressionismus nicht gegeneinander ausspielen... Und nimmt man beide -ismen einmal als Urfunktionen des menschlichen Geistes, so würde ich zwischen ihnen keinen allzu großen Trennungsstrich machen; Wußte denn Mozart, ob er gab oder empfing? (411);
E. Kurth, *Romantische Harmonik u. ihre Krise in Wagners „Tristan"* (Bln 1920); Die Ausartung der Begriffe von Impressionismus und Expressionismus zu Schlagwörtern hat hier bereits viel Unheil gestiftet, vor allem die Erscheinungen geschieden, ohne andrerseits ihren engen Zusammenhang sowie dessen historische und innere Bedingtheit als Wesen und Wurzel herauszukehren, und mehr verwirrt als geklärt, in der Musik nicht anders als in Literatur und Malerei; denn die Romantik treibt in allen Künsten zu den analogen Ausdruckserscheinungen der gemeinsamen kunstpsychologischen Grundvorgänge...;
Nur darf man — wozu die Schlagwörter vor allem verführen — diese beiden Gegensätze in der Musik nicht dahin mißdeuten, als würden impressionistische und expressionistische Momente einander ausschließen; das Gegenteil hiervon zeigt schon die ganze innere Entwicklung der Romantik, die sich zwar aus einer Spaltung zu beiden Willensrichtungen ergibt, sie aber gleichzeitig umfaßt und darin eben den Ausdruck ihrer großen inneren, oft bis ins Fieberhafte erhitzten Spannungen findet (352 f.)

Manche Autoren behaupten in einem ahistorischen Verständnis beider Ausdrücke, diese seien immer zugleich in aller Musik anwesend:

H. Mersmann, *Musik d. Gegenwart* (Bln 1924): Was den anderen Künsten zum Gegensatz und Ziel eines immer erneuten Ringens wurde, war ihr von vornherein kampflos gegeben; sie war von jeher impressionistisch und expressionistisch in sich selbst (33).

Darüber hinaus findet man noch die Annäherung der Ausdrücke Impressionismus und Expressionismus, wodurch die Wortbegriffe der einzelnen Bezeichnungen vollends unverständlich werden:

W. Niemann, *op. cit.:* Zwischen Impressionismus und Expressionismus ist eine scharfe Scheidung auch in der Musik nicht möglich... Des Expressionisten Schrekers System leuchtender musikalischer Farbenkomplexe ist impressionistisch. Die erste von Wellesz' expressionistischen „Idyllen" nach Stefan George könnte der Impressionist Debussy geschrieben haben... Beide großen musikalischen Richtungen, der Impressionismus wie der Expressionismus, sind nicht d i e, sondern e i n e Richtung der Zukunft (202a f.).

Schließlich lehnt Mersmann 1927 den mus. Bezug des Ausdrucks Expressionismus ab:

Die mod. Musik seit d. Romantik, Hdb. d. Musikwiss. IX (Potsdam 1927): Die Malerei und Literatur... mögen eine neue, letzte Entwicklungsphase Expressionismus nennen und ihre Grenzen bereits fest abstecken — in der Musik würde dies nur zu einer Fülle von Mißverständnissen führen... Die Musik kennt nach dem Ende des Impressionismus keine begrenzbare Entwicklung mehr (8).

(2) Die Verbindung des Ausdrucks Expressionismus mit VORSTELLUNGEN EINES GEISTIGEN GEHALTS ist ein Topos der Begriffsgeschichte. Dabei mischen sich meist Bezeichnungen aus den Bereichen der Psychologie, Religion und Philosophie. Die Verknüpfung von Begriffen wie ‚das Ewige', ‚das Göttliche' mit Prädikaten wie ‚unbewußt', ‚seelisch', ‚innerlich' ist typisch für das Sprechen über den ‚expressionistischen Gehalt', jedoch bleiben die Aussagen dabei meist undeutlich.
H. Tiessen behauptet in äußerst vager Formulierung, „der Expressionismus" zeige als Gegenreaktion auf den Naturalismus eine „Wiedergeburt des freien Menschengeistes". Dabei nehme der „Expressionist" keine Rücksicht auf „Kausalitätsbegriffe aus der Welt der Wirklichkeit":

Der neue Strom. Expressionismus (Melos I, 1920): Hatte die naturalistische Welt- und Kunstanschauung, auf deren Boden der Impressionismus erwachsen war, den menschlichen Geist und Willen in seiner Abhängigkeit von der großen naturgesetzlichen Maschinerie gezeigt, so feiert der Expressionismus eine Wiedergeburt des freien Menschengeistes... Der Expressionist geht geradewegs zu seinem gefühlsmäßigen Ziele, ohne die Triebkraft seines inneren Strömens abschwächen zu lassen durch außerseelische Beweggründe von traditionell-formalistischer oder intellektualistischer Herkunft oder Rücksicht auf Naturvorbilder oder Kausalitätsbegriffe aus der Welt der Wirklichkeit (102).

A. Schering bringt das „expressionistische Tonstück" in Zusammenhang mit Ausdrücken wie „Geisterwelt der Spiritisten" (zit. oben, am Schluß von II. (1)), „geistige Offenbarung" und „Mystik":

Die expressionistische Bewegung in d. Musik, in: *Einführung in d. Kunst d. Gegenwart*, hg. von M. Deri (Lpz. [1919] [2]1920): Das expressionistische Tonstück ist nicht da, um objektiv beurteilt und als historisch bedingte Kunstleistung genommen zu werden, sondern um als unmittelbare geistige Offenbarung in sinnlichem Gewande zu wirken. Darin liegt der Sinn des Expressionismus, und man sieht deutlich, wie hier eine gewisse Mystik ihr Wesen treibt (143).

Schering beendet seine Abh. mit einem Bekenntnis zum „Glauben", das stark an Schönbergs Vorw. zu Weberns *Bagatellen* op. 9 erinnert:

Vielleicht ist es wie bei der Religion: man muß glauben, um selig zu werden, Kunst wie Glauben wollen erlebt, innerlich errungen sein... Zum Glauben können nur die Künstler selbst und ihre Musik führen (161).

*

Exkurs: Von großem Einfluß ist hier sicher W. Kandinskys Schrift *Über d. Geistige in d. Kunst* ([München 1912] Bern [10]1965), in der (ohne den Begriff Expressionismus zu gebrauchen) das Reich des „Geistigen" duch das Bild eines „geistigen Dreiecks" beschrieben wird, das mit der Spitze nach oben gerichtet ist und sich langsam ansteigend, evolutionär, auf immer höhere Erkenntnisstufen bewegt (36 f.). Geistige Wahrheiten erfährt der Mensch nach Kandinskys Auffassung, indem er „seinen Blick von der Äußerlichkeit ab und sich selbst zu" wende, „Literatur, Musik und Kunst" seien die „ersten empfindlichsten Gebiete", wo sich diese „geistige Wendung" in realer Form bemerkbar mache (43).
In dem Almanach *Der Blaue Reiter* (hg. von W. Kandinsky u. Fr. Marc [München 1912], dokumentarische Neuausg. von Kl. Lankheit, München [3]1979) schreibt Fr. Marc einen Aufsatz mit dem Titel *Geistige Güter,* in dem er auf die „mystisch-innerliche Konstruktion, die das Problem der heutigen Generation ist", hinweist (23). Diese Künstlerphilosophien gelangen aber kaum zu einer klaren Vorstellung der „Geistigkeit", die sie beschwören.

*

Nach 1945 wird die Frage nach dem Gehalt ‚expressionistischer Musik' verstärkt in einer psychologischen Sprache beantwortet. Dagegen verliert der religiöse oder der philosophische Aspekt des ‚geistigen Gehalts' an Interesse. Wenn auf solche Vorstellungen noch hingewiesen wird, zeigt sich die Neigung, auch dafür wiss. Erklärungsmodelle, wie C. G. Jungs Lehre von den „Archetypen", anzugeben. So spricht W. Hofmann (Art. *Expressionismus* III. u. IV., MGG III, 1954) einerseits in mystischen Formulierungen davon, daß „ein wesentliches Symptom der expressionistischen Musik" die „Dämonisierung" und „Besessenheit... bis zur chaotischen Entfesselung" sei. Seine Erklärung dieser Thesen klingt andererseits betont rationalistisch:

Ein wesentliches Symptom der expressionistischen Musik ist die Dämonisierung. Ihre Erscheinungsformen sind die bewußte Deformierung als ein gewaltsames, karikierendes Verzerren (harmonische Mittel) und die Besessenheit (rhythmische Elemente, Tritonus, Prokofieffs *Sarcasmen*) bis zur chaotischen Entfesselung. Der in die Tiefen des Unbewußten hineinwirkende neue Gestaltungswille aktiviert entwickungsgeschichtlich frühe Bewußtseinsebenen, die an der Konstituierung des heutigen Gesamtbewußtseins beteiligt sind (Jean Gebser in *Ursprung und Gegenwart*). Es erfolgt eine Reduktion auf die mythische und magische Ebene. Nicht nur Urbilder (Archetypen) erscheinen, sondern es verstärkt sich allgemein die Neigung, Gehalte bildhaft darzustellen (1663).

(3) Im Zusammenhang mit dem ‚expressionistischen' Schaffensprozeß erwähnen die Quellen immer wieder eine INNERE NOTWENDIGKEIT, von der die Produktion beeinflußt sei. P. Fechter meint, daß die „Gegenbewegungen" zum Impressionismus erst sinnvoll wurden, „als die Einsicht möglich wurde, daß Kunst nicht nur von Können herkommt (denn ‚Wenn man's kann, ist's keine Kunst mehr'), sondern daß sie auf einer bestimmten seelischen Disposition, einem Wollen oder vielmehr einem Müssen und einer Notwendigkeit beruht, daß ihr wesentlicher Sinn immer wieder der ist, einem Gefühl, das die menschliche Existenz in der Welt auslöst, konzentrierten, unbegrifflich direkten und nur auf diesem Wege möglichen Ausdruck zu geben". In dieser Erkenntnis liege „die Bedeutung des Expressionismus" (*Der Expressionismus,* München 1914, 21).
Der ‚expressionistische' mus. Schaffensprozeß wird von den Quellen in der Regel als ein Akt des ‚inneren Hörens' oder des ‚inneren Gesichts' beschrieben. Die künstlerische Gestaltung soll dem Expressionisten entweder durch ‚Intuition', ‚Inspiration' oder ‚Instinkt' zuteil werden. Diese Formen kreativer Erfahrung werden mit Vorstellungen von ‚Notwendigkeit', ‚Müssen' und ‚Zwang' verbunden:

L. Riemann, *Impression u. Expression in d. Musik* (Hellweg. Westdtsch. Wochenschrift I, 1921): Dem Expressionisten ist die Wirkung auf den Hörer gleichgültig. Er schafft aus seinem Innern heraus, weil er „muß", weil sein „Genie" es verlangt (433);
U. Rukser, *Expressionismus als Ziel* (Melos II, 1921): ...daß es echte Expressionisten gibt, denen es nicht freisteht ihr Sein zu wählen, weil sie unter Notwendigkeiten stehen (26 f.).

(4) Zur Beschreibung des sich mit „innerer Notwendigkeit" vollziehenden Kompositionvorgangs werden wiederholt Bilder von Automaten zur AUFZEICHNUNG VON PSYCHOGRAMMEN gebraucht. Solche Metaphorik findet sich bereits 1911 bei K. Hiller, der hier die Impressionisten als „jene Ästheten" bezeichnet, die „nur Wachsplatten für Eindrücke sind und exact-nuancensam arbeitende Deskribiermaschinen" (vgl. das Zitat oben, I. (4)). Ähnlich schreibt A. Schönberg in seiner *Harmonielehre* (Wien 1911), „das Organ des Impressionisten" sei „ein äußerst fein abgestimmter Mechanismus, ein Seismograph, der die leiseste Bewegung verzeichnet" (449). Auch A. Schering verwendet 1919 das Bild eines psychischen „Meßapparats", nun aber in bezug auf „expressionistische Musik":

Die expressionistische Bewegung in d. Musik, in: *Einführung in d. Kunst d. Gegenwart,* hg. von M. Deri (Lpz. [1919] [2]1920): Es wird also im Hörer eine Art exakt funktionierender Psychometer, ein im Unterbewußten liegender Meßapparat für dergleichen vorausgesetzt,... der ohne weiteres rein gefühlsmäßig die Richtigkeit einer Verbindung anzeigt (159).

Schließlich nimmt Th. W. Adorno Schönbergs Metapher des „Seismographen" wieder auf, bezieht sie nun aber auf Schönbergs „expressionistische Phase":

Philosophie d. neuen Musik [Tübingen 1949], in: *Gesammelte Schriften* XII (Ffm. 1975): Im Ausdruck der Angst, als „Vorgefühle", bezeugt die Musik aus Schönbergs expressionistischer Phase die Ohnmacht... Die seismographische Aufzeichnung traumatischer Schocks wird aber zugleich das technische Formgesetz der Musik (47).

Das Bild des „Seismographen“, der der Aufzeichnung seelischer Erschütterungen dienen soll, erfährt in der Nachkriegslit. weite Verbreitung:

K. H. Wörner, *Neue Musik in d. Entscheidung* (Mainz [1954] ²1956): Nicht minder ist Schönbergs Musik eine Art *Seismograph* des unterirdischen Zeitgeschehens, der Kommendes vorher registriert. Der frühe Expressionismus nimmt im künstlerischen Ausdruck die späteren Erschütterungen durch den ersten Weltkrieg, die Revolutionszeit und das Nachkriegschaos vorweg (59);
ders. u. W. Mannzen, Art. *Expressionismus* I. u. II., MGG III (1954): In seiner vollen Tiefe wird der Expressionismus aber erst erfaßt, wenn der künstlerische Mensch als eine Art Seismograph des Zeitgeschehens verstanden wird, der Unterirdisches aufspürt und Kommendes vorausnimmt (1657);
J. Häusler, *Musik im 20. Jh.* (Bremen 1969): Expressionistischer Ausdruckswille legt sich mit dem Unterbewußten an, das er faßbar und gestaltbar macht... Er wird zum Seismographen, der in den Urschichten des Bewußtseins magische Archetypen und die Vorahnung künftiger Katastrophen registriert... (14);
Fr. Schneider, *„Kunst kommt von ... Müssen“*, in: *A. Schönberg — 1874 bis 1951*, hg. von M. Hansen u. Chr. Müller, Akad. d. Künste d. DDR, Arbeits-H. 24 (Bln 1976): Der expressionistische Geist in Schönbergs Werken wird zum Seismographen jener intellektuellen Ich-Krisen, die als individuelle Symptome den Zerfall eines ganzen gesellschaftlichen Organismus irritiert anzeigen (36).

Auch Adornos Behauptung, die „ersten atonalen Werke“ seien „Protokolle im Sinne von psychoanalytischen Traumprotokollen“ (*op. cit.*, 44) wird von der folgenden Lit. wiederholt. Dabei wird die „expressionistische“ Musik gerne als „Psychogramm“ (graphische Darstellung einer Persönlichkeitsstruktur) bezeichnet. Nach Adorno soll der Ausdruck Psychogramm von A. Einstein stammen:

Mus. Expressionismus (vor 1945), in: *Gesammelte Schriften* XVIII (Ffm. 1984): Die expressionistische Musik will, nach einem glücklichen Ausdruck von Alfred Einstein, Psychogramme geben, protokollarische, unstilisierte Aufzeichnungen vom Seelischen. Sie zeigt sich darin der Psychoanalyse nahe. Das Bereich der expressionistischen Gehalte ist das des Unbewußten: die Darstellung der Angst steht im Zentrum, und Schönbergs Monodram „Erwartung“, eines der konsequentesten Gebilde des musikalischen Expressionismus, gibt eine ganze Phänomenologie der Angst (60 f.).

In der Folge spricht W. Pütz (*Neue Musik in kategorialen u. exemplarischen Unterrichtssequenzen*, Musik u. Bildung II, 1970) vom „sensiblen Psychogrammen“, in denen sich der Ausdruck bei Webern als einem Vertreter des „Expressionismus... der Wiener Schule“ zeige (379). Und W. Hofmann (Art. *Expressionismus* MGG III, 1954) meint bezüglich Schönbergs op. 17 und op. 18, die Musik übernehme hier „die Funktion eines Psychogramms“ (1662).
Schließlich findet auch der Begriff des Schocks eine gewisse Verbreitung. Ursprünglich wohl von E. Krenek als „Chok“ zur Bezeichnung der Wirkung „expressionistischer“ neuer Musik eingesetzt (*Über neue Musik*, Wien 1937, 7) und von Adorno als Inhalt von Schönbergs „musikalischem Ausdruck“ (*Philosophie d. neuen Musik*, loc. cit., 44) erkannt, dient der Ausdruck Schock in der Folge zur Kennzeichnung eines typisch ‚expressionistischen‘ Aussagegestus. Für H. H. Stuckenschmidt wird im Expressionismus „der Begriff des Schocks... schöpferisch“:

Was ist mus. Expressionismus ? (Melos XXXVI, 1969): Nun schlägt der Zustand der Klang-Euphorie in sein Gegenteil um. Der Begriff des Schocks wird schöpferisch. Bei August Stramm wird die lyrische Sprache zum Schrei, bei Skrijabin, Bartók und Schönberg wird der Schrei zur tönenden Grimasse (4a).

IV. Die Versuche, KOMPOSITIONSTECHNISCHE STILMERKMALE der Expressionismus genannten Musikrichtung zu bestimmen, bleiben weitgehend unverbindlich. In den Quellen finden sich wesentlich mehr Gehaltsaussagen als konkrete Werkanalysen. So wird schon in den ersten begriffsgesch. Quellen — A. Schering, *Die expressionistische Bewegung in d. Musik* (in: *Einführung in d. Kunst d. Gegenwart*, hg. von M. Deri, Lpz. [1919] ²1920) und H. Tiessen, *Der neue Strom. Expressionismus* (Melos I, 1920) — vermieden, Thesen durch Werkanalysen zu stützen. Dadurch bleiben die Aussagen weitgehend im Allgemeinen.
Die ausführlichste, aber auch eigenwilligste Untersuchung der Kompositionstechniken „expressionistischer“ Musik ist der von W. Hofmann verfaßte Abschn. III. *Stilbestimmung d. mus. Expressionismus* des Art. *Expressionismus* (MGG III, 1954). Mit großem begrifflichen Aufwand entwickelt Hofmann die Stilbestimmung des „musikalischen Expressionismus“ anhand der Merkmale „Irritation“, „Expression“, „Reduktion“ und „Abstraktion“ (1658 f.). Zur weiteren Stilbestimmung gebraucht Hofmann Ausdrücke wie „Dissoziation“, „Dekonturierung“, „Subjektivierung“, „Kristallisation“, „Autonomie des Linearen“. Nie zuvor waren so weitgehende Aussagen über „expressionistische“ Stilkriterien formuliert worden. Im Rahmen des Lexikon-Art. erscheinen Hofmanns Theorien als Setzungen, über deren Herkunft der Leser im Unklaren bleibt, und deren Darstellung in solch komprimierter Form unbefriedigend ist. Dennoch lehnen sich in der folgenden Lit. viele Autoren an Hofmanns Begrifflichkeit an.

(1) Meist begnügen sich Autoren mit dem Hinweis auf die NEGATION DER TRADITIONELLEN KOMPOSITIONSMITTEL, um typische Merkmale der ‚expressionistischen‘ Musik anzusprechen. Im Sprachgebrauch wird dies durch die häufige Verwendung des Präfix ‚A-‘ verdeutlicht, das vor Ausdrücke wie Tonalität, Melodik, Thematik, Rhythmik und Symmetrie gesetzt wird. So charakterisiert A. Schering 1919 die „expressionistische Bewegung in der Musik“ geradezu als eine Musikform der „Über- oder Anti-Musik“:

Die expressionistische Bewegung in d. Musik, in: *Einführung in d. Kunst d. Gegenwart*, hg. von M. Deri (Lpz. [1919] ²1920): So paradox dieser Gedanke erscheint: diese Über- oder Anti-Musik ist da! Sie gibt vor, aharmonisch, arhythmisch, amelodisch, atonal zu sein, d. h. stellt sich bewußt außerhalb des geschichtlichen Zusammenhangs, indem sie die Voraussetzungen, die zu den bisherigen Begriffen von Harmonie, Rhythmus, Melodie, Tonart geführt haben, umwirft und durch andere ersetzt (143).

Die Komponisten selbst haben sich gegen eine solche Interpretation ihrer Werke vehement gewehrt, besonders auch gegen den Ausdruck Atonalität; dieser wurde zur Bezeichnung des wesentlichsten Merkmals ‚expressionistischer' Musik herangezogen:

H. Tiessen, *Zur Gesch. d. jüngsten Musik* (Mainz 1928): Der Expressionist drängt jetzt sein Lebensgefühl in jene absoluten Konturen von neuen Intervallen und Linienführungen, die man mit den Begriffen *„Atonalität"* und *„lineare Heterophonie"* zu bezeichnen pflegt (49).

Nach Tiessens Ansicht soll sich die „expressionistische Zeit... in der Musik" durch ein „Ausschalten der Harmonik als Bauprinzip zugunsten einer neu erwachenden *linearen Aktivität*" zeigen:

Von dieser grundsätzlichen Verständigung bleibt aber die historische Tatsache unberührt, daß die expressionistische Zeit sich auch in der Musik durch parallele Neigungen vollauf bestätigte: Sowohl die Abwendung vom Modell, die absolute Materialdurcharbeitung wie der Konzentrationswille fanden in der Musik durchaus ihre Betonung. Dies äußerte sich nach und nach in der *Abwendung vom literarischen Programm und Text*, in der *Auflösung des Tonsystems* und *Neuergründung des Tonmaterials*, im Verschmähen der sinnlichen Klangatmosphäre durch Reduzierung auf *Wesentliches*, im Ausschalten der Harmonik als Bauprinzip zugunsten einer neu erwachenden *linearen Aktivität*, und endlich im Bedürfnis nach einer — die Fläche und die lyrische Stimmungs- und Zustandsstagnation verdrängenden — resoluten Knappheit, die sich bis zum *Einschrumpfen der musikalischen Formen* zuspitzte (43).

Aber auch die „expressionistische Melodik" wird meist nur durch Negation beschrieben:

E. Bücken, *Führer u. Probleme d. neuen Musik* (Köln 1924): An der expressionistischen Melodik kann vorerst nur dieses Negative festgestellt werden: Eine Logik der gefühlsmäßig melodischen Formung erscheint noch nicht nachweisbar (155).

Als Hauptmerkmale dieser Melodik werden wiederholt Prägnanz, Asymmetrie und Polyphonie genannt. J. Häusler *(Musik im 20. Jh.*, Bremen 1969) spricht darüber hinaus von einem „Kompressionsstil", der als „erstes wichtiges Ergebnis des musikalischen Expressionismus bezeichnet werden" könnte (15). Des weiteren nennt er folgende „wichtigste Merkmale des expressionistischen Klang- und Satzbildes":

Die Ereignisse jagen sich in kaleidoskopischem Wechsel: jähe Gegensätze der Bewegung und Dynamik, äußerste Kontraste in Registern und Klangfarben, freie Rhythmik außerhalb der Taktstrichbegrenzung, ...dazu als herrschende Intervalle in Harmonik und Melodik Sekunde und Septime, None und Tritonus nebst allen durch Vergrößerung und Verminderung entstehenden Intervallschärfungen. Wir haben hier die wichtigsten Merkmale des expressionistischen Klang- und Satzbildes vor uns (15).

Die rhythmisch-metrische Gestaltung der ‚expressionistischen Musik' wird unter den Aspekten: Komplexität, Differenzierung, Irrationalität und Asymmetrie beschrieben. Dabei finden sich auch Hinweise auf den Einfluß außereuropäischer (‚primitiver') Musikformen:

P. A. Pisk, *Die Moderne*, in: *Hdb. d. Musikgesch.*, hg. von G. Adler (Ffm. 1924): Der Rhythmus [sc. der Musik des „Expressionismus"] wird immer komplexer; häufiger Takt- und Tempowechsel ermöglichen fast das Übergreifen exotischer Weisen in unsere rhythmisch einfacher gegliederte europäische Musik (907).

Die Elimination aller „Konventionselemente" der traditionellen Musik bedeutet für Th. W. Adorno zusammen mit dem spezifischen Gehalt dieser Musik die *„Unmittelbarkeit"* des expressionistischen Ausdrucks:

Mus. Expressionismus (vor 1945), in: *Gesammelte Schriften* XVIII (Ffm. 1984): Das expressionistische Ausdrucksideal ist insgesamt eines der *Unmittelbarkeit* des Ausdrucks. Das bedeutet ein Doppeltes. Einmal sucht die expressionistische Musik alle Konventionselemente der traditionellen zu eliminieren, alles formelhaft Erstarrte, ja alle den einmaligen Fall und seine Art übergreifende Allgemeinheit der musikalischen Sprache — analog dem dichterischen Ideal des „Schreis". Zum anderen betrifft die expressionistische Wendung den *Gehalt* der Musik. Als dieser wird die scheinlose, unverstellte, unverklärte Wahrheit der subjektiven Regung aufgesucht... Das harmonische, affirmative Moment der Kunst wird mit dem Bann belegt; das ist von entscheidender Bedeutung für die Wahl der Mittel im musikalischen Expressionismus, die „Zerrissenheit", das Vorwalten der Dissonanz (60 f.).

Die eigentlichen Stilmerkmale des „Expressionismus" werden auch von Adorno nur als Verbote beschrieben:

Die bestimmte Negation der traditionellen Mittel der Musik ergibt Selektionsprinzipien, die, paradox genug, den Expressionismus wieder zum Stil machen. Hierher gehören implizite Verbote wie das der Konsonanz und der konsonierenden Intervallfolgen in der Melodie; des homogenen Klangs; der rhythmisch gleichförmigen Entwicklung; der Sequenz; der „thematischen Arbeit" im herkömmlichen Sinn; der formalen Symmetrie; im Prinzip überhaupt aller Wiederholung. Es resultiert daraus eine „Kompositionsweise aus Extremen" (61).

(2) Großes Interesse besteht am FORMPROBLEM der unter dem Begriff des Expressionismus erfaßten Musik. K. H. Ehrenforth untersucht den Zusammenhang von Ausdruck und Form in Schönbergs George-Liedern op. 15. Die mus. Formgebung des „Expressionismus" erscheint ihm von „Freiheit" und „Ausdruck" geprägt zu sein, wobei er diesen „Ausdruck" mit „demaskierender ‚Wahrheit'" in Beziehung setzt:

Ausdruck u. Form. Schönbergs Durchbruch zur Atonalität in d. George-Liedern op. 15 (Bonn 1963): Die Wesensmitte des Expressionismus wäre dann dort zu suchen, wo das Verhältnis von Freiheit und Bindung, von Ausdruck und Form nicht im Sinne des Gleichgewichts beider Pole, sondern zugunsten des Primats von Freiheit und Ausdruck gestaltet wird. Nicht das „Wie", sondern das „Was" der Aussage wird in den Vordergrund gestellt. Auf dem Hintergrund fragwürdig gewordener Ordnungen wird „Form" mit maskierender „Schönheit", „Ausdruck" mit demaskierender „Wahrheit" gleichgesetzt (128 f.).

Die freien Formen in d. Musik d. Expressionismus u. Impressionismus setzt sich A. Schulz zum Thema einer Diss. (Hbg 1974). Schulz vermeidet aber bewußt, die Stilbegriffe seiner Abh. näher zu untersuchen, da er sie „im allgemein gebräuchlichen Sinn dieser Begriffe, der Debussy und Ravel dem Impressionismus, Schönberg und den späten Scriabine dem Expressionismus zuordnet, während Szymanowsky an beiden Strömungen teilhat", verstanden wissen will (7). Es ist fragwürdig, ob von solcher Selbstverständlichkeit der Begriffe gesprochen werden kann. Bedeutsam ist für dieses nivellierte Begriffsverständnis, daß Schulz „Expressionis-

mus" und „Impressionismus" nicht als dichotome Begriffe gebraucht, sondern sie schließlich unter dem Begriff der „freien Formen" zusammendenkt.
Als expressionistisch bezeichnete Formen werden oft im Zusammenhang mit den Begriffen SYMMETRIE UND ASYMMETRIE untersucht. So setzt H. H. Stuckenschmidt die Formgebung des „expressionistisch Schaffenden" vom traditonellen symmetrischen Formaufbau ab:

Erhebung d. Musik (Die Rote Erde II, 1922): Was früheren Komponisten mühsam beigebracht wurde, und was eigentlich nie mehr war als ein drei- bis viermal variierter symmetrischer... architektonischer Aufbau: die Form, bildet sich im expressionistisch Schaffenden ohne weiteres mit erstaunlicher Originalität und Mannigfaltigkeit (147).

S. Pisling (*Tendenzen moderner Musik*, Melos I, 1920) meint, daß „das einzige, was in der traditonellen Musik der großen ‚Symmetrischen' nicht Ausdruck wird, eben die Form ist". Die „Tendenz, den Ablauf emotionalen Lebens in lebensnähere, ausdrucksvollere Tonsymbole zu kleiden, als es im Rahmen symmetrischer Form möglich war", entspreche dem „expressionistischen Stilwillen" (159).

Für Th. W. Adorno bedeutet die Komprimierung von mus. Formen eine Infragestellung des Werkbegriffs:

Mus. Expressionismus (vor 1945), in: *Gesammelte Schriften* XVIII (Ffm. 1984): Der Begriff des „Werkes" selber, als einer runden, versöhnenden Totalität, wird suspekt: allen Gebilden des musikalischen Expressionismus ist ein Zug zur Schrumpfung, zur unerbittlichen Kürze gemein. Webern hat das am weitesten getrieben (61).

Im Zusammenhang mit konzentrierten Formprozessen wird um 1920 der Ausdruck Telegrammstil gebraucht. Darunter werden Musikformen verstanden, die aphoristisch, „abrupt und interjektiv" sind:

S. Pisling, *op. cit.*: Es ist jetzt viel von expressionistischer Musik die Rede... Im satztechnischen Verstande sind diese Stücke abrupt und interjektiv, („Telegrammstil"). Für den Intuitiven „fließen" sie (159).

LIT.: RICH. BRINKMANN, Expressionismus. Forschungsprobleme 1952 bis 1960, Stuttgart 1961; DERS., Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen, Sonderbd. d. DVjs., Stuttgart 1980; M. VON TROSCHKE, Der Begriff ‚Expressionismus' in d. Musiklit. d. 20. Jh., Diss. Freiburg i. Br. 1986.

Michael von Troschke, Freiburg i. Br. 1987

HANDWÖRTERBUCH DER MUSIKALISCHEN TERMINOLOGIE

22. Auslieferung

Im Auftrag der Kommission für Musikwissenschaft
der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz
herausgegeben von
HANS HEINRICH EGGEBRECHT

Schriftleitung
CHRISTOPH VON BLUMRÖDER



FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART

ISBN 3-515-06545-8

 Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier. Druck: Druckerei Laupp und Göbel, Nehren.
Printed in Germany

GESAMTVERZEICHNIS
DER BISHER AUSGELIEFERTEN MONOGRAPHIEN
(Stand Sommer 1994)

Ordner I

Absolute Musik (Albrecht von Massow)
Aleatorisch, Aleatorik (Wolf Frobenius)
Aria / air / ayre / Arie (Wolfgang Ruf)
Augmentatio / Augmentation (Michael Beiche)
Autonome Musik (Albrecht von Massow)
Ballade (Mittelalter) (Wolf Frobenius)
Ballade (Neuzeit) (Wolf Frobenius)
Ballata (Trecento) (F. Alberto Gallo)
Barock (Claude V. Palisca)
Bastarda (Veronika Gutmann)
Blues (Jürgen Hunkemöller)
Bourdon (Dagmar Hoffmann-Axthelm)
Caccia (F. Alberto Gallo)
Chaconne – Passacaglia (Michael von Troschke)
Cantus coronatus (Hendrik van der Werf, Wolf Frobenius)
Cantus firmus (Wolf Frobenius)
Clausula (Siegfried Schmalzriedt)
Clavis (Fritz Reckow)
Cluster (Christoph von Blumröder)
Coda (Siegfried Schmalzriedt)
Concerto / Konzert (Erich Reimer)
Conductus (Fritz Reckow)
Consort (Wolfgang Ruf)
Contrafactum (Robert Falck)
Contrapunctus / Kontrapunkt (Klaus-Jürgen Sachs)
Contratenor (Dagmar Hoffmann-Axthelm)
Copula (Fritz Reckow)
Dauer (Wolf Frobenius)
Diapason, diocto, octava (Fritz Reckow)
Diaphonia (Fritz Reckow)
Diminutio / Diminution (Michael Beiche)
Divertimento (Wolfgang Ruf)
Divertissement (Wolfgang Ruf)
Dominante – Tonika – Subdominante (Serge Gut)
Duma / dumka (Brigitte Sydow-Saak)
Durchführen, Durchführung (Siegfried Schmalzriedt)
Dux – comes (Michael Beiche)

Ordner II

Ordner III

Ordner IV

Salonmusik (Tobias Widmaier)
Scherzo (Wolfram Steinbeck)
Schlager (Markus Bandur)
Semibrevis (Wolf Frobenius)
Semiminima (Wolf Frobenius)
Serenata / Serenade (Christoph von Blumröder)
Serielle Musik (Christoph von Blumröder)
Solus tenor (Keith E. Mixter)
Sortisatio (Markus Bandur)
Stretto / Engführung, stretta (Michael Beiche)
Subiectum / soggetto / sujet / Subjekt (Siegfried Schmalzriedt)
Suite (Thomas Schipperges)
Tactus (Wolf Frobenius)
Tafelmusik (Erich Reimer)
Tenor (Dagmar Hoffmann-Axthelm)
Thematische Arbeit, motivische Arbeit (Christoph von Blumröder)
Tonalität (Michael Beiche)
Tonsprache (Fritz Reckow)
Transitus (Peter Cahn)
Trio (Hubert Unverricht)
Tritonus (Michael von Troschke)
Unendliche Melodie (Fritz Reckow)
Vagierender Akkord (Werner Breig)
Varietas, variatio / Variation, Variante (Horst Weber)
Vaudeville (Markus Bandur)
Villanella (Frauke Schmitz)
Virelai (Wolf Frobenius)
Virtuose (Erich Reimer)
Vollstimmig, vielstimmig, mehrstimmig (Wolf Frobenius)
Zarabanda / Sarabande (Rainer Gstrein)
Zwölftonmusik (Michael Beiche)

Für die nächsten Auslieferungen sind unter anderem folgende Beiträge vorgesehen:

Akkord (Michael Beiche, Freiburg i. Br.) – Atonalität (Hartmuth Kinzler, Osnabrück) – Ausweichung (Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br.) – Canon / Kanon (Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen) – Capriccio (Christoph Wolff, Cambridge, Mass.) – Cavatina (Helga Lühning, Bonn) – Compositio / Komposition (Markus Bandur, Freiburg i. Br.) – Concordantia, consonantia (Michael Beiche, Freiburg i. Br.) – Discantus / Diskant (Michael Beiche, Freiburg i. Br.) – Discordantia, dissonantia (Michael Beiche, Freiburg i. Br.) – Dur – moll (Michael Beiche, Freiburg i. Br.) – Improvisation (Markus Bandur, Freiburg i. Br.) – Intervallum / Intervall (Michael Beiche, Freiburg i. Br.) – Inventio / Invention (Wolfgang Horn, Hannover) – Ligatura, coniunctura (Beate Regina Suchla, Göttingen) – Melodia / Melodie (Markus Bandur, Freiburg i. Br.) – Melodram (Jaroslav Jiránek, Prag) – Melos (Nicole Ludwig, Bad Homburg) – Metrum (Wilhelm Seidel, Leipzig) – Modus (Charles M. Atkinson, Columbus, Ohio) – Musikalische Logik (Adolf Nowak, Frankfurt a.M.) – Ode (Karl-Günther Hartmann, Kassel) – Ouvertüre (Bärbel Pelker, Heidelberg) – Passion, Historia (Thomas Schipperges, Heidelberg) – Periode (Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br.) – Permutation (Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br.) – Politische Musik (Jürg Stenzl, Wien) – Ritornell (Michael von Troschke, Hamburg) – Siciliano (Reinhard Wiesend, Bayreuth) – Stil (Christoph Wolff, Cambridge, Mass.) – Thema / Hauptsatz (Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br.) – Trias / Dreiklang (Michael Beiche, Freiburg i. Br.).